

وزارة الثقافة والإرشاد القومي  
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

# كيف تمثيل للسينما

تأليف

توني روز ومارتن بنسون

ترجمة

أحمد راشد

مراجعة

فريد المزاوي



# كيف تمثّل للسّينما

توني روز ومارتن بنسون

تأليف

أحمد راشد

ترجمة

فريد المزاوي

مراجعة

وزارة الثقافة والإرشاد القومي  
المؤسسة المصرية العامة  
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر



## المحتوى

الصفحة	
٩	مقدمة
١٣	كيف تصبح ممثلا
١٣	الرغبة فى التمثيل
١٥	الصفات الفطرية
١٩	أدوات العمل الضرورية
٢٢	السيطرة على العاطفة
٢٤	الخبرة المسرحية
٢٧	الخطوات الأولى أمام الكاميرا
٢٧	كن طبيعيا
٣١	الصعوبات الأولى
٣٢	الفكرة وراء الحركات
٣٥	التعديل فى البروفات
٣٧	الكاميرا ومجال التمثيل
٣٩	أنواع المناظر
٤٢	الكاميرا والحركة
٤٤	الحاجة الى الدقة
٤٧	اعرف مكانك
٥١	الحسابات والمقاييس
٥٣	البساطة والايقاع فى التمثيل
٥٣	الخوف من الكاميرا
٥٦	استرخى بحساب

٥٩	هذه الأشياء البسيطة
٦٤	إيقاع التمثيل
٦٦	الإيقاع والذوق السليم
٦٨	تداخل الحركة
٧١	الممثل والفنيون
٧١	وظيفة الفنين
٧٣	علاقة الممثل بالفنين
٧٥	مدير التصوير
٧٧	مساعدة الاضياء للممثل
٧٩	توفير الجهود
٨١	ملاحظة أماكن الاضياء
٨٥	المصور
٨٧	مساعدة تكوين الصورة للممثل
٩٠	الحركة في مقدمة المنظر
٩٠	مواضيع الاعتداء للمصور
٩٥	المؤلف
٩٧	حرية المؤلف في الاختيار
٩٩	ربط الحركات بالتوليف
١٠٤	التمهيد للتوليف
١٠٨	المخرج
١٠٩	العلاقة الرقيقة
١١١	تنظيم العمل
١١٢	أهمية المشاهد الخارجي
١١٧	الحوار والحركة
١١٨	اللقاء الطبيعي

## الصفحة

١٢٠	..	..	..	..	المغزى المستتر للحوار
١٢١	..	..	..	..	الاشارة
١٢٣	..	..	..	..	التأثير الصوتي
١٢٥	..	..	..	..	تسجيل الصوت بعد التصوير
١٢٦	..	..	..	..	صعوبات الروتين
١٢٨	..	..	..	..	الكلام فى الفيلم الصامت
١٣٠	..	..	..	..	أكليسيهات التمثيل
١٣٥	..	..	..	..	التمثيل الصامت
١٣٩	..	..	..	..	تمثيل الشخصية
١٤٠	..	..	..	..	قراءة السيناريو
١٤٤	..	..	..	..	أهداف المؤلف
١٤٦	..	..	..	..	نتائج يمكن استخلاصها
١٤٨	..	..	..	..	الممثل كراو للقصة
١٥٢	..	..	..	..	نماذج الشخصيات
١٥٣	..	..	..	..	التجربة الشخصية
١٥٦	..	..	..	..	مقدار حركة التمثيل
١٥٩	..	..	..	..	تجهيز العمل
١٦٥	..	..	..	..	تكوين الدور
١٦٦	..	..	..	..	الدوافع الخاصة بحيل المهنة
١٦٨	..	..	..	..	متى تستعمل حيل المهنة
١٧٠	..	..	..	..	لاتكشف عن حيل تمثيلك
١٧١	..	..	..	..	التشابه
١٧٣	..	..	..	..	الماكياج العادى
١٧٨	..	..	..	..	الماكياج الخاص
١٨٠	..	..	..	..	المساحيق

الصفحة

١٨١	..	..	..	..	..	..	الأكليسيات
١٨٣	..	..	..	..	..	..	الممثل الكامل
١٨٤	..	..	..	..	..	..	الممثل يعيش دوره
١٨٧	..	..	..	..	..	..	التخصص
١٨٩	..	..	..	..	..	..	فضل السينما وعظمتها
١٩٣	..	..	..	..	..	..	قاموس المصطلحات



« رينيه سيمون ، هو الرجل الذي  
اكتشف وخلق وصنع معظم نجوم  
المسرح والسينما الفرنسية . ويشرفنا  
ان يقدم لهذا الكتاب »

مارسل . نانطامه



## مقدمة

مما لا ريب فيه أن المران الشخصى وحده قد يتيح للممثل السينمائى أن يكتسب الصفات الضرورية التى تمكنه من اتقان فنه .

وتتكون المحاولات الأولى للممثل من العمل الفنى ( Technique ) أساسا الذى يجب أن تشكله المبادئ الثابتة ، وأنا سعيد اذ وجدتها فى هذا الكتاب .

وقد تعمق المؤلفان فى دراسة المسألة التقنية السيكولوجية للممثل ، كما أديا خدمة كبرى لمن لا يستطيعون البدء بالدراسات العملية .

وبالرغم من صغر حجم الكتاب ، وشدة إيجازه ، فقد استطاع — بفضل عناية تقسيم فصوله — أن يستوعب آخر تطورات الدراسة ، كما أن بعض الممثلين المحترفين سوف يجدون فيه من الحقائق المفيدة ما يؤدى بهم الى الكمال .

. خلاصة القول ، ان الكتاب فيه ثمن كبير لكل من  
يرغب فى خوض مجال المغامرة السينمائية الكبرى .

رينيه سيمون  
مدرس بالكونسرفتوار

باريس : مايو سنة ١٩٥٢

## تويه

سلاحظ القارئ ان الضمير ( نحن ) يستعمله مؤلفا هذا الكتاب ، وقد يستبدلانه من حين لآخر بالضمير ( أنا ) وذلك عندما يتحدث أحدهما عن تجاربه الشخصية الخاصة به .

وليس القارئ في حاجة ضرورة الى معرفة من يختفي وراء ( أنا ) هذه ، ولكننا نذكر — لكي نرضى حب الاستطلاع — أن « مارتن بنسون » ممثل سينمائي محترف ، وهو عادة الذي يقص الطرائف الخاصة بمهنته ، أما « توني روز » فمخرج هاو ، وهو الذي يسرد لنا الذكريات الخاصة بأفلام الهواة .



## كيف تصبح ممثلاً

أنت تريد العمل في السينما ... لقد اعترفت بذلك بمجرد فتحك لهذا الكتاب ، كما أن جميع معارفك سيعلمون بهذه الحقيقة ، هذا ان لم تكن قد اشترتته خفية ، أو سترت عنوانه بغلاف .

ومن المحتمل ألا تكون قد واجهت (الكاميرا) اطلاقاً ، أو حتى وضعت قدمك على البلاطوه ، ومع هذا فقد تراودك فكرة أن تصبح ممثلاً ، وفي هذه الحالة من المحتمل أن يقابل طموحك هذا بالسخرية ، وتوصف بالجنون .

وسوف يبذل أصدقاؤك الذين يريدون لك الخير كل ما في وسعهم ليقنعوك أن التمثيل مهنة الكسالى ، وأن لا خير يرجى من هذا العمل التافه . وحيث أننا لا نبغى بث الشك في اخلاص هؤلاء الأصدقاء ، فلن نضيف الآن شيئاً على ما ذكرناه .

### الرغبة في التمثيل

من حقك أن تطمئن نفسك بعد ما تنال نصيبك من تشييط الهمة ، ذلك أننا نفترض أن رغبتك في أن تصبح ممثلاً

ليس مبعثها الفرور ، أو الدوافع الخسيسة ، وإنما على الأقل هذا الباعث الكريم الذى يدفع الفنان الى بذل أحسن ما عنده من أجل تثقيف الآخرين واسعادهم .

وسواء أكنت تريد أن تصبح ممثلا هاويا أم محترفا ، فلا بد من توافر هذا الباعث فى كلتا الحالتين . ومما لا شك فيه أن أكثر المحترفين جشعا قد بدأ حياته الفنية لأسباب أخرى غير الاثراء الفاحش . لأنه توجد وسائل أخرى لجمع المال أكثر زاجة وأقل تعباً .

وبعد أن أوعزنا اليك بهذا الباعث الكريم الذى يدفعك الى الجود بنفسك ، علينا أن نرى الآن : هل تتوفر لديك الامكانيات التى تجعلك مقبولا ؟ أو بعبارة أخرى : هل لديك صفات الممثل ؟

وللاجابة عن هذا السؤال ، أو بالأحرى ، لكى تسمع نفسك بالاجابة عنه علينا أن نرى : مم تتكون طبيعة السينما .

ولن تسرع هنا فى الحكم على القضية القائلة : هل السينما — فى أعلى مستوى لها — فن أو لا ؟ ومهما كان الأمر ، فنحن لا نؤكد أن كل المشتغلين بالسينما هم بالضرورة فنانون . فالسينما — كالأدب والرسم — تضم



بعض الأفراد المجردين من هذا الباعث الكريم ، والذين قد يقومون بأعمال جيدة ، ولكن من أجل الارتزاق فقط ، وليس من أجل الفن .

ومع هذا فهناك بعض الخصائص التي تميز مهنة التمثيل السينمائي — بغض النظر عن مستواها — عن عداها من المهن الفنية الأخرى ؛ ففي الوقت الذي يقوم فيه الكتاب أو الرسامون بأعمالهم منفردين ، ولا يتحمل أحد غيرهم تبعه أعمالهم ، نجد أن الممثل السينمائي يعمل ضمن مجموعة من الفنانين ، كما تعتمد نتيجة عمله الى حد كبير على الوسائل التي تخرج عن سيطرته ، كما عليه أن يقبل مضطرا استغلال الفنانين الآخرين لجهوده ، أو بالأحرى أن يتقبل القواعد والشروط التي تفرضها عليه الحرفة السينمائية وكأنها صادرة من ذات نفسه ، وبهذا يكون نصف عمله خلاق ، والنصف الآخر آلي .

### الصفات الفطرية

يستطيع المرء بفضل الخبرة والدراسة أن يكتسب المعرفة الفنية ، وأن يتشرب روح المهنة ، وسوف تتكلم عن هذا في الفصول التالية ، الا أنه اذا تركنا الحرفة جانبا ،

فلا بد من توافر بعض الصفات الفطرية المعينة ، ومن أهمها :  
الخيال ، والذكاء .

أما عن الخيال ، فهو يتوفر عندنا جميعا ، وهو الذى  
يؤدى بنا الى اختراع ألعاب طفولتنا ، كما يغذى أحلام  
مراهقتنا ، وكلما تلح علينا الحياة بمشاكلها فيما بعد كلما  
يفتر خيالنا حتى يتلاشى أخيرا ، فنصبح — كما يقال —  
« أشخاص متزنون »

ويقول الرسام « أغسطس يوحنا » عند الحديث عن  
فنه : ان سر الفنان يكمن فى « أطالة فترة المراهقة التى  
تزيدها ثراء المهارة الفنية ، والدقة التى تكتسب على مر  
السنين ... » وتصدق هذه العبارة على الممثل أيضا

فالممثل عليه ألا يصل أبدا الى سن البلوغ ، بل عليه أن  
يظل متلهفا على المعرفة ، ومنفعلا ومتحمسا ، كما عليه أن  
يحفظ بخيال نشيط متيقظ ، لأن توجيه هذا الخيال ،  
وتنميته ستتيح له أن يفعل تماما كما تنفعل أى شخصية  
أمام حوادث معينة ، وبعبارة أخرى ، أن يمثل .

وبالرغم من أننا جميعا ممثلون بطبيعتنا ، إلا أن بعضنا  
يمثل أحسن من الآخرين ؛ ذلك لأنه يوجه خياله بذكائه ،  
فالطفل الذى يعلن « أنا روبن هود » يكون لديه من الخيال

ما يجعله يعتقد أنه شخص آخر ، ويظل يؤدي دور « روبن هود » في اقتناع كامل طيلة المدة التي يستغرقها هذا الاعتقاد ، وسيكون تمثيله مطابقا لتصوره لهذه الشخصية ، وعلى هذا فانه من البديهي أن يكون هذا التصور غاية في البساطة ، ما دام أنه لم يصل بعد الى درجة من الذكاء الذي تنمية الخبرة ، حتى يستطيع أن يجعل الآخرين يقتنعون بدوره . ولكي يعطينا التمثيل التأثير الكامل المقتنع يجب على الممثل أن يقلل من خصوصية خياله بذكائه ، كما يجب أن تكون خبرته وفهمه لغيره في مستوى جمهوره المقبل على الأقل ، وهكذا يتمكن عند تقمصه لشخصية ما أن يتخلص منها ، وأن يحللها من خلال استجابة الجمهور لها .

وهو يستطيع مثلا أن يقول لنفسه : « ان هذا الشخص ريفي وبخيل حقا ، ولكن لا يجب أن أبالغ في إبراز عيوبه حتى لا أكون قد أخفيت بهذا صفاته المستحبة » ، والتي لن يكون لدى الوقت الكافي لإبرازها أثناء الفترة القصيرة التي يستغرقها دورى « ومن البديهي أن تفكيرا كهذا يتطلب جهدا عقليا .

ومن المحتمل أن تسألنى : وما رأيك اذن في بعض الممثلين الموهوبين الذين يستطيعون بمجرد تصفحهم

السيناريو أن يكونوا في الحال تصورا مطابقا للتعبير المطلوب ، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء الاستعداد ؟ ولا شك أن هذا صحيح ، وأن هؤلاء الأشخاص يصلون الى نفس الغرض الذى نريده نحن ولكن بطريقة غريزية وسريعة ، دون أن يمروا بالمراحل الطويلة للاختيار ، والرفض والتضخيم ، والصقل . وأنهم لسعداء أولئك الذين يعرفون كيف يهتدون الى الجوهر ، وغالبا ما يكون الذى نصفه بأنه ( ممثل موهوب ) ، ليس فى الحقيقة الا رجلا مدربا جدا وذو خبرة ، وصل الى المرحلة التى تساعد فيها خبرته — تلقائيا — على اداء أى موقف تمثيلى ، مثل المصور السينمائى الذى لا يستطيع أن يرى منظرا الا ويحطه عقليا الى سلسلة من اللقطات .

ونحن نعتقد أنه لو كان لديك قليل من عزة النفس ، والعزيمة القوية للوصول الى غرضك ، فان تصل الى هذا الا بعد أن تسقط الذكاء والخيال من صفات ، وان ما يشغلك — ونحن نعرفه جيدا — هو مشكلة مظهرك الطبيعى ، ولا شك أنك قد سمعت كثيرا عن دور هذا العامل فى السينما ، حتى أنك تتساءل — فى تواضع — عن مدى لياقتك من حيث المظهر والوجه .

## أدوات العمل الضرورية

لن نحاول أن نبعث فيك شعورا كاذبا بالطمأنينة زاعمين لك أن المظهر الطبيعي لا أهمية له ، فالممثل يمثل بعينه وأنفه ، وذراعيه ، وفمه ، وساقيه . وأدوات العمل هذه ضرورية وهامة ، وقد تتغير درجة أهميتها اذا ما تطلب الأمر ذلك ، الا اذا كنت تتطلع الى أن تصبح نجما لامعا ، أو تزين صورتك صفحات المجلات .

ونحن نقول ذلك عن يقين ، فالكل يعرف أن السينما تطبق مقاييس الجمال الطبيعي التي يعرفها الجميع ، وأن نسبة نجاح الفتيات الجميلات ، والشباب الجميل الصورة مرتفعة في السينما عنها في الحياة الواقعية ، وأن « بيتي جرابل » تبيع كثيرا من المال ، وأن الفائزين في مسابقات الجمال يحصلون أحيانا على فرصة لاختبارهم أمام الكاميرا ، ولكنهم نادرا ما يحصلون على عقد .

فلا شك أن الجمال الصارخ وحده يستطيع أن يفتح الأبواب ، حتى ولو كان غير مقترن بذكاء حاد ، أو خيال خصب ، ومع ذلك فليست جميع أدوار الفيلم تتطلب هذه الدرجة من الجمال . ومن ناحية أخرى فليست كل الفتيات اللاتي يعملن في أفلام (الأوبريت) بهوليود في جمال بيتي

جرايل . فاذا كانوا كذلك فلماذا يتحدثون عن بيتى جرايل بالذات ؟

وسواء فى ذلك سينما الهواة أو المحترفين ، فإن كثيرا من الممثلين والممثلات يتقدمون لكل دور من الأدوار الأولى ، فاذا لم يكن مظهرك الطبيعى يتفق مع مقاييس هوليوود فى الجمال ، فعليك أن تحدد موقفك ، وتعد نفسك لتمثيل الأدوار التى تناسب مظهرك الطبيعى ، وربما تبذل وقتا طويلا فى الاختيار ، وعندئذ من المحتمل أن تجد أمامك فرصة أكثر لأدوار تناسبك ، وبالتالي ستكون حياتك على الشاشة أطول .

ولنضع النقط على الحروف ، ان الممثل غير المناسب من الناحية الشكلية يستطيع — اذا ما أجاد التمثيل ، وأمتلك ناصيته بكل الوسائل — أن يعلو بصفاته العقلية فوق كل الاعتبارات الأخرى ، فقد عرف « ايزموند نايت » مثلا ، كيف يفرض نفسه بالرغم من أنه أعمى ، وكذلك نجح « ليسلى بانكس » بالرغم من وجهه المشوه . ومن ناحية أخرى ، فقد يكون شعور الممثل بنقصه الجسمانى قمة عليه ، ولن أنسى أبدا مسرحية — شاهدتها فى لندن — سقطت لأن سيقان بطلتها كانت قبيحة الشكل ، وكان

شعورها بحالتها أليما لدرجة أنه شمل جميع الموجودين بالصالة ، ولم يخف هذا الشعور المتبادل الا في المنظر الذي ارتدت فيه الممثلة ثوبا طويلا يغطي ساقها ، وبهذا لم تدع للجمهور فرصة للتفكير فيهما ..

وبعد أن تكلمنا عن الامكانيات الجسمانية للممثل سنرى الآن أن حدود مثل هذه الامكانيات أضيق منها في السينما عن المسرح ، ولكي يحقق المخرجون رغبتهم في رسم الشخصية وتحديدها في ذهن الجمهور ، فانهم يفضلون أن يجدوا بعض ملامح هذه الشخصية جاهزة وظاهرة على وجه الممثل ، وبذلك ينتج منظرا مؤثرا وغريبا عظيم الفائدة. فاذا كانت البشاعة مرتبطة بصفات أخرى ، فانه من الممكن أن تصبح ميزة للممثل .

ومما يؤسف له أن تكون تعبيرات وملامح الممثل لا تتعدى الحدود العادية ، لأن هذا يتطلب موهبة كبرى من أجل التغاضى عن هذه الملامح العادية ، و «آليك جينز» مثال على هذا ، فهو لا يجذب انتباه أحد اذا دخل الى قاعة مليئة بالناس ، في الوقت الذي يكون قد نال فيه تقديرهم على دور له في فيلم قد شاهدوه بالأمس .

وقد صرح لى آليك ذات مرة كيف تجرأ بكل الحاح

ليفوز بدور « فاجان » في ( أوليفر تويست ) ، وهذا الدور كان يستلزم ممثلاً أكبر منه سناً ، وتبدو على هيئته الطبيعية ملامح الشر ، واحتج إليك جينز على المخرج « دافيدلين » وقال له في تحد : « أنت وزملاؤك لا تبحثون عن ممثلين وانما عن نماذج ، هل فكرت في ممثلاً لكى أقوم بدور فاجان ؟ » فأجاب دافيدلين « قطعاً لن أفعل ذلك أبداً » ثم غير رأيه فيما بعد .

★

### السيطرة على العاطفة

وثمة فكرة خاطئة تشيع في وسط الممثلين تقول : أن الممثل عليه أن يكون «دائماً الافعال وبشكل غير مستقر .» ولا شك أن هذه الفكرة قد نشأت من طبيعة عمل الممثل التي تضطره الى اظهار مشاعره أمام الجماهير ، وهذه المشاعر تكون ظاهرة بوضوح ، وسهلة الاخراج . وعلاوة على ذلك ، فإن الممثل تعود على التعبير عن انفعالاته ، واخراجها بطريقة تجعلها مرئية للجمهور ، وهذه العادة تتحكم في حياته الخاصة ولا مفر له منها . مثل البحار أو ( الجوكي ) اللذين يحملان في طريقة مشيتهما طابع مهنتهما .

حقاً يجب أن يكون من السهل — الى حد ما —



على الممثل أن يؤدي جميع الانفعالات ، ولكن يجب عليه أيضا أن يعرف كيف يتحكم فيها أكثر من عامة الناس .  
وحيث أن التمثيل هو تذكرة للانفعال ، فيجب على الممثل أن يظل دائما بعيدا تماما عن الانفعالات ؛ حتى يستطيع أن يسأل في نفسه في لحظة الانفعال : « الى أى حد يكون ما أشعر به خاصا بى ؟ وماذا يجب أن أحتفظ به لنفسى لكى أستفيد منه فيما بعد ؟ »

وقد يبدو لك أن هذا التفكير جامد ، وغير انساني ، ولكن هذه هى ثقافة شاذة بالنسبة لأغلب الممثلين الذين تكون حياتهم وتجربتهم الشخصية هى ( الخامة ) الأولى لعملهم ، وهذا الشذوذ مؤلم جدا ، ويكون الأمر سهلا عندما يتظاهر بالانفعال أو ينقل التأثير المطلوب من تمثيل الآخرين — وباختصار « أن يقلد » .

وعلى الممثل أن يعرف كيف يظل مسيطرا على نفسه عندما يعيد أحداث الانفعال ، ويكون شعوره أصيلا ، ولكن دون أن يتهرب من مراقبة نفسه ، ويحضرنى الآن مشهد سينمائى لمثلة شابة كان عليها أن تمثل أزمة عصبية ، فادت دورها باتقان ، حتى أصبحت فى حالة هستيرية ، وأذرفت دموعا حقيقية ، وخرج كلامها متقطعا ، وفقدت

كل سيطرة على حركاتها ، وبالتأكيد كانت النتيجة حقيقية ، ولكنها لم تكن تمثيلا ؛ لأن الممثلة لم تسيطر على نفسها ، ولم تستطع اشعارنا بالحقيقة ، فاضطررنا أن نعيد تصوير المنظر في يوم آخر .

### الخبرة المسرحية

ان أغلب ممثلى السينما فى أوروبا يبدءون تمثيلهم على المسرح ، ويعودون اليه من حين لآخر ، ويرجع ذلك لنظام اقتصادى أكثر منه فنى ، وليس معنى هذا أن ممثل السينما عليه أن يتلقى بالضرورة مبادئ فنه من المسرح ؛ ففى أمريكا مثلا نجد أن مراكز السينما والمسرح يبعد بعضهما عن البعض جغرافيا ، ويندر أن يكون للممثل السينمائى أية خبرة مسرحية .

ومع ذلك — وبشيء من التحفظ — فإن الكثيرين يعترفون بفضل الاتصال السابق بالمسرح . ومع أن حرفية Technique المسرح تختلف عن حرفية السينما الا أنه توجد بعض الصفات المشتركة فى كلتا طريقتى التعبير — كما ذكرنا آنفا — مثل الخيال والسيطرة على العاطفة . فالمسرح يقدم بلا شك أكثر الشروط ملاءمة لتنمية

هاتين الصفتين ، ما دام الجانب الآلى ليست له أهمية تذكر فى المسرح ، كما أن التمثيل الذى يتم على المسرح بطريقة مستمرة لا تنقطع يسهل على الممثل أن يكون صورة صحيحة عن الشخصية التى يمثلها ، كما أن ( البروفات ) تعطيه الوقت الكافى لاقتان التفاصيل عن طريق المحاولة والخطأ ، وكذلك يسمح له التمثيل أمام الجمهور بعمل التصحيح اللازم على ضوء أنفعال المتفرجين له .

ويستطيع الممثل الذكى أن يوفق بسهولة بين المستلزمات الخاصة بالتمثيل فى السينما وبين خبرته المكتسبة من المسرح ، بشرط أن يكون لديه التواضع الكافى ليقتنع بأهمية تهيئة نفسه للسينما .

وعند كتابة هذه السطور كنت أعمل فى فيلم مع ممثل مسرحى يبلغ الثالثة والسبعين من عمره ، ولم يسبق له التمثيل فى السينما ، ومع هذا فقد استطاع أن يتغلب على الاضطراب الأول الناشئ من العمل غير المستمر أمام الكاميرا ، وأن يجعل صوته ونبراته وحركاته تتلاءم مع مستلزمات هذه الوسيلة الفنية الجديدة للتعبير ، ولقد أحرز هذا التوفيق بفضل فطرته وخبرته المسرحية الطويلة . ومن ناحية أخرى نجد فى أكبر استوديوهات هوليوود

مدارس لفن الدراما تنوب الى حد ما عن الخبرة المسرحية ،  
كما أن أحد الاستوديوهات الهامة بافجلترا تجعل الممثلين  
الشبان يمضون فترة على المسرح ، ثم ينتقى منهم النجوم  
بعد ذلك .

والواقع أن لهذه الطريقة محاسنها وعيوبها ؛ فالخبرة  
للمسرحية يجب أن تتنوع حتى تكون مفيدة ، فالممثل الذى  
شب على تقاليد المسرح الكلاسيكى لن يجد لنفسه مجالا  
فى أغلب الاستديوهات وفضلا عن ذلك عليه أن يدرس  
فنه باقتان . أما بالنسبة للهواة الذين لا يملكون الا خبرة  
ضحلة وعقولا لم يكتمل نضجها ، وليس لديهم موهبة  
التمثيل الحقيقية وانما يطغى عليهم الشعور بأهميتهم ،  
فانهم فى أغلب الأحوال سوف يعوقون المخرج الذى قد  
يفضل صراحة العمل مع ناشئين .

وربما يفسر لنا هذا سبب العداء المتبادل بين جمعيات  
هواة السينما وهواة المسرح . ويمكن تجنب هذا بقليل  
من التسامح من كلا الجانبين .

فاذا كنت قد أتيت من صفوف هواة المسرح فترجو  
منك أن تقترب من السينما فى تواضع ؛ لأن هذا سوف  
يفيدك كما نأمل أن نشرح لك فيما بعد .

## الخطوات الأولى أمام الكاميرا

### كن طبيعيا

هذه هي الكلمات التي يوجهها المخرج غالبا الى الممثل وهو يتهيأ للوقوف أمام الكاميرا للمرة الأولى .

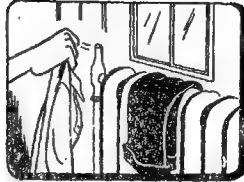
« لا تحاول أن تمثل . دع نفسك على سجيتهـا وكن طبيعيا » وسوف يقول المرء : ليس هناك أعقل وأسهل من هذا الطلب . ومن المتفق عليه ان المرء اذا وضع نفسه تحت تصرف المخرج فان الأثر الذي يريده لن يخرج عن مألوف السلوك العادى فى أغلب الأحيان .

ولكن انتظر حتى تقوم ببعض الخطوات على (البلاطوه) أمام عين (الكاميرا) الخاصة ، وأن تصل الى المكان المحدد ثم تستدير قليلا دون أن تقيم وزنا للكاميرا ، وبمدها سترى كيف تكون طبيعيا .

\*

### المظهر الطبيعى

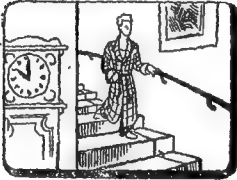
فى الواقع أنك لن تستطيع أن تكون طبيعيا ، لذا عليك أن تتظاهر بالطبيعية، كما يجب أن يكون سلوكك عاديا ، وأن



العقبة الاولى . ان الحركة  
التي تعرض على الشاشة  
بطريقة متسلسلة غالبا ما تمثل  
على اجزاء منفصلة .



تترك للكاميرا أن تصور كل ما تريده هي . وعلى هذا ،  
فإن جميع المراحل لا تتشكل بنفس الطريقة في الحركة  
الطبيعية .



المنظر مقسم الى ست لقطات  
( مسورت في فترات متباعدة  
جدا ) وتكون في مجموعها  
مشهدا من فيلم « قارب من  
الورق » .



فإذا كان المخرج الذي تعمل معه يتقن عمله فإنه  
سيكون على علم بكل هذا ، فعندما يقول لك : « كن طبيعيا »  
تكون هذه طريقة مهذبة لكي يقول « لا تمثل هذا المنظر  
أكثر مما يستحق من الناحية ( الدراماتيكية ) لكي تثير  
الانتباه حول مواهبك الشئنة » .

ولنأخذ مثلا هذا المشهد البسيط الذى يبدو أنه لا يتطلب كثيرا من « التمثيل » \* « ألقى شاب بنفسه فى نهر بارد المياه ؛ لينقذ طفلا جرف التيار قاربه ، فاستدعته أم الطفل الى منزلها وطلبت منه تغيير ثيابه المبتلة » .  
ولاخراج هذه القصة على الشاشة يجب أن تقسم الى ستة مناظر أو لقطات منفصلة يستغرق الواحد منها عدة ثوان مثل :

١ — منظر كبير لجهاز تسخين المياه فى الحمام وقد علق عليه بنطلون . تظهر يد الشاب فى الصورة وهى تخلع الملابس المبتلة وتأخذ البنطلون .  
٢ — يرتدى الشاب البنطلون ثم (الروب دى شامبر) ويتجه نحو الباب .

٣ — فى مؤخرة الصورة درجة من السلم وباب الحمام وفى المقدمة حوض للسك . يفتح الباب ويظهر الشاب . يقع بصره على السمكة فى الحوض ، يتوقف لحظة ، ثم يواصل سيره .

---

\* المشهد مأخوذ عن فيلم صامت للهواة « قارب من الورق » من اخراج تونى روز . وهذا المشهد - بالرغم من أنه صامت - يصلح لأن يكون جزءا من فيلم ناطق للمحترفين .



٤ — مر . يتطلع الشاب الى اللوحات التى تزين  
الجدار . ويتوقف أمام المرأة ليرنب شعره ثم  
يستمر فى سيره .

٥ — آخر السلم المؤدى الى الصالة . ينزل الشاب  
على السلم . ويعبر الصالة ثم يتجه الى حجرة  
الطعام .

٦ — باب حجرة الطعام . يظهر شاب فى الصورة .  
يقف ويسعل ثم يفتح الباب .

### الصعوبات الأولى

ان تقسيم الحركة المتسلسلة الى « أجزاء منفصلة »  
هو العقبة الأولى فى سبيل السلوك العادى ، ومعنى هذا أن  
الممثل عليه أن يقوم بالربط بينها عند اللحظة المحددة عندما  
يعطى المخرج اشارة البدء قائلا « دوّر » . ثم يتوقف ساعة  
أو أكثر فى انتظار الفنانين الذين ينقلون -- فى أثناء ذلك --  
( الكاميرا ) الى موضع جديد ، ويعدون الضوء فى جزء آخر  
من ( الديكور ) .

وفى مشهد كهذا ، يعاد جزء من كل لقطة عدة مرات ،

ولكنه لا يعاد في مجموعه ؛ لذا يجب على الممثل أن يتخيل الحركة في مجموعها حتى ترتبط الأجزاء ببعضها .

فمثلا لا يجب أن تتغير مشيته فجأة عند الانتقال من لقطة إلى أخرى ، وكذلك لا يجب أن يتغير التعبير المرتسم على وجهه ، فإذا كان يضع يده في جيب (الروب دى شامبر) في نهاية اللقطة (٣) فيجب أن تظل يده هكذا في بداية اللقطة (٤) .

وحتى لا يتعقد الأمر كثيرا ، فلا يلزم أن تصور المناظر بالنظام الذى تظهر به على الشاشة . وفي هذه الحالة يكون من الأسهل تصوير الشاب عند نزوله السلم بشعره المرتب قبل المنظر الذى نراه فيه وهو يرتب شعره أمام المرأة .

حقا ان مجموعات المحترفين ومعظم مجموعات الهواة يعتمدون على ( فتاة السكريت ) التى وظيفتها ملاحظة تسلسل الحركة بين اللقطات ، ومنع الممثل من الظهور على السلم وهو منكوش الشعر مثلا .

ومع هذا فلا يجب أن يختار الممثل أسهل الطرق ويعتمد تماما على ( فتاة السكريت ) ، لأنها لن تستطيع مساعدته في المواقف الخاصة بتسلسل الفكرة والعاطفة .

## الفكرة وراء الحركات

ضع نفسك مكان الشاب الذى يخرج من الحمام ويلمح السمكة فى الحوض ، ولقد قلنا سابقا : انه لا يكفى أن يبدو المثل طبيعيا ، ولكن يجب إتاحة الفرصة للكاميرا كى تصور النقطة الجوهرية فى المنظر .

وفى هذه الحالة يستخدم السمك فى تذكيرنا برب البيت ، وهو الزوج الذى رأيناه يرحل للصيد .

وفى الحياة الواقعية ، تسجل العين والعقل بسهولة منظر السمكة ، أما فى الحالة التى يمر فيها مثل هذا المشهد دون أن يلحظه المتفرج ، فهنا يحسن أن نغزل هذا المشهد ، ونبرزه بأن يتوقف الشاب عنده ، ويوجه النظر اليه فى نفس الوقت فان كل مبالغة قد تفسد المظهر الطبيعى . ويجب تجنب الأشياء غير المعقولة واستبعاد أى حركة لا فائدة منها .

وربما تكون الطريقة المثلى للبدء هى تقسيم المشهد عقليا الى مراحل ، وأن تكون وراء كل مرحلة فكرة تناسبها . مثلا :

عند ارتدائك الثياب فكر على هذا النحو « انها ليست رديئة ، وأحب أن يكون لى مثلها » .

واستمر في هذا التفكير حتى بداية المنظر التالى الذى  
تمر فيه من باب الحمام . وعند رؤيتك للسكة ضع في  
ذهنك فكرة جديدة ، « هذه سكة . فمن الذى اصطادها ؟  
لا شك أنه زوجها الذى أعتقد أنه يصطاد اليوم ؛ لذلك  
فهى بمفردها مع ابنها » .

وعندما تسعل قبل أن تفتح باب حجرة الطعام  
قل لنفسك : « هذا أفضل لكى أشعر السيدة بحضورى » .  
فاذا توصلت الى تقسيم كل مشهد بهذه الطريقة ، فان  
كل الحركات الزائدة ستزول تلقائيا بينما تبرز الحركات  
الأساسية ولهذا أهمية خاصة فى السينما الصامتة أو فى  
مشهد صامت من فيلم ناطق .

وربما يبدو لك أن الأفكار التى لا يمكن تصويرها ،  
تكون قليلة الأهمية من ناحية طبيعتها الحقيقية . ومن  
البديهي أن لا فائدة من التفكير على هذا النحو « آه ! على  
الآن أن أرى السكة . فألقى عليها بنظرة . ومثل هذه  
النظرة تكفى والآن أوصل سبرى » . ولكن هذا التفكير  
سلبى لا يعتمد عليه أما التفكير الإيجابى فهو الأهم .

وأذا تمكنت أن أريك فيلم « قارب من الورق » فانى  
سوف ألفت نظرك الى المناظر التى مثلها الشاب ( الذى لم

يسبق له التمثيل في السينما أو في المسرح ) والتي كانت وراءها أفكار تناسبها . وهناك بعض المناظر الأخرى التي كانت تبدو فيها حركاته آلية تماما — ليس بمعنى أنها جامدة ولكنها آلية لأنه لا يشعر بدافع لها الا ما يتطلبه السيناريو كالانتقال من ( أ ) الى ( ب ) وانظر الى اليمين ... الخ .

وفي بعض الحالات يكون السبب انه لم يوفق في العثور على الفكرة المطلوبة . ويقع الخطأ على الممثل بقدر ما يقع على المخرج . وفي حالات أخرى تتلاشى الفكرة الأولية وتدع مجالا لتدخل الروتين في سياق ( البروفات ) ووجهات النظر التي يكون هدفها اعطاء الفرصة لتدخل الناحية التقنية .

ومن البديهي أن الممثل غير المدرب سوف يسأل نفسه هذا السؤال : « لماذا اذن لا يبدؤون في التصوير — بدلا من العبث بالآلات والاضاءة — طالما أنني على أتم الاستعداد لتمثيله بشكل طبيعي ؟ » .

ولكنه سيتذكر أن الفنيين يجب أن يراعوا جانبهم من العمل ، وأنه يوجد رباط وثيق بين عملهم وعمله ، كما

سنرى . وسوف يجدد فكرته بالنسبة لكل لقطة وبهذا يوفر على نفسه عناء التفكير أثناء ( البروفات ) .

### التعديل فى البروفات

وثمة مشكلة أخرى تبرز عندما يقرر المخرج أن يعدل فى الحركة — بعد بروفة أو بروفتين — من أجل أن يتيح فى الغالب للكاميرا أن تسجل الحركة بشكل أكثر وضوحا . وهنا يجب بالتالى أن تعدل الفكرة الخاصة بالحركة . وقد حدث فعلا مثل هذا التعديل فى منظر ( السمكة ) فعند خروج الشاب من الحمام رأى السمكة للمرة الأولى ثم واصل سيره بعد ذلك واستمر فى النظر إليها حتى خرج من بؤرة العدسة ، ولكننا لم نستطع رؤية وجه الشاب على الشاشة عند ما لح السمكة ؛ لأن المسافة بين وجهه والكاميرا كانت بعيدة . كما انه قد تسرع فى التوقف مما جعل المنظر خاليا من أى دلالة فطلبت منه ألا ينظر الى السمكة حتى يقترب من الحوض . وقد غير هذا الطلب من مجرى تفكيره ، ففى أثناء البروفة التالية كنا نراه بوضوح وهو يبعد نظره عن السمكة حتى وصل الى النقطة المحددة . ولم تتمكن من جعل المنظر طبيعيا الا فى النهاية تقريبا ،

بعد أن توصلنا الى فكرة ايجابية جديدة تملأ الثغرات .  
وقد أتى لنا الموقف الأساسى للفيلم باحدى هذه الأفكار .  
فالمنظر السابق يدل على أن الشاب أتى من منزل متواضع  
وقد وجد نفسه فجأة فى ( فيلا ) واسعة فاخرة الأثاث على  
شاطئ النهر ، لذلك فهو يتطلع باعجاب الى النوافذ  
الضخمة ، والمفروشات الثمينة قائلاً لنفسه : « يا الهى !  
كم هو جميل هذا المكان ؟! » . قبل أن يقع بصره على  
السكة .

وهنا يظهر أقل وميض للانعكاس على الشاشة  
بوضوح ، لأن اللقطة كانت كبيرة متوسطة وكانت الاضاءة  
معدة لاسقاط أكثر الضوء على نقطة معينة .

وبهذا نكون قد وصلنا الى المرحلة التى تشترك فيها  
( الكاميرا ) فى التمثيل ، فحتى الآن ، كنا ممتنعين عن تهريب  
(الكاميرا) أو الاضاءة أكثر من ذلك ، ولكنهما قد فرضا  
أنفسهما بطريقة لا يمكن تحاشيها ، وبدءا فى مزاوله تأثيرهما  
على تمثيل الممثل . ولذلك فيجب أن يوضعا فى مكانهما ،  
كما يستحسن اعتبارهما أدوات مساعدة وليس عقبات .

### الكاميرا ومجال التمثيل

إن الكاميرا هى المتفرج الوحيد المرئى بالنسبة للممثل

السينمائي ، وهى تختلف عن جمهور المسرح فى هذا المعنى ؛ لأنك لا تستطيع السيطرة عليها فى حين أنها هى التى تسيطر عليك . مثل كما تريد ، ولا تنفذ قواعد الكاميرا ، ولكن لن يساوى هذا شيئا .

فكر فى رد الفعل الذى حدث للشاب عند رؤية السمكة . لقد ظهر رد الفعل هذا بوضوح لأن الشاب ظهر

ان مجال حركة الممثل يجب أن تغير تبعاً للمسافة بينه وبين الكاميرا . ففى المنظر رقم (١) تكفى الحركة البسيطة فى التعبير للدلالة على أن الممثل قد لاحظ السمكة . أما إذا كان بعيداً عن الكاميرا - كما فى المنظر رقم (٢) - فعليه أن يفسخ من حركته حتى يصل الى نفس النتيجة .



فى لقطة كبيرة متوسطة بمعنى أن صورته وجزء من صدره ملا الشاشة عمودياً أما إذا كان المنظر متوسطاً فإن أحداً لا يستطيع أن يشاهد رد الفعل ، ومن البديهي انه كلما



صغرت الصورة على الشاشة كلما كان يلزم تضخيم الحركة بالتالى ، حتى يستطيع الجمهور أن يلاحظها .

ومن الاعتقاد الشائع أن التمثيل السينمائى يتطلب مجالا أقل فى الحركة عنه فى المسرح وذلك لأن التعبيرات والحركات فى التمثيل المسرحى لا بد وأن تكون مبالغا فيها حتى يتمكن جمهور الصفوف الأخيرة من رؤيتها أما فى السينما فلا يجوز هذا الا فى الأفلام التى تصور حركات وتعبيرات صغيرة فى مناظر كبيرة . وعندما نريد أن نبرز شيئا صغيرا فى منظر عام يكون على الممثل أن يجسم الحركة أكثر من العادة .

ففى فيلم ( قارب من الورق ) كنا نريد أن نظهر طبيعة المكان ، والزوج الذى خرج هو وصديقه للصيد وهما يربطان قاربهما ، ويتجهان نحو احدى المقاهى على الشاطئ ، وحتى نبرز كل هذا قررنا أن نصور كل هذا المشهد فى منظر عام . وبالتالى ، يكون على الصديقين أن يبالغا فى نظرتهما الى المقهى فى حين أن مثل هذه النظرة نفسها تعتبر شاذة لو صورت فى منظر كبير .

### أنواع المناظر

فى المسرح يوجد حد أدنى لمجال التمثيل ، يتغير بالنسبة

لأبعاد الصالة . أما في السينما ، فيتغير هذا الحد الأدنى تبعاً لطبيعة المنظر . فيجب إذن على الممثل أن يتعود على هذه المصطلحات التالية التي تستعمل في العالم كله .

منظر كبير جداً ( م . ك . ج ) ، وفيه تملأ الرأس الشاشة عمودياً من الذقن حتى الجبهة .

منظر كبير ( م . ك ) ، الرأس والكتفين .

منظر كبير جداً ( م . ك . ج ) ، وفيه يملأ الرأس

أن حركة الممثل تتغير تبعاً لبعده من (الكاميرا) ففي المنظر العام رقم ( ١ ) يكون في استطاعته أن يتحرك يمينا أو يساراً دون أن يخرج من ( الكادر ) المسمى في المنظر المتوسط رقم (ب) والمنظر الكبير المتوسط رقم (ج) وفي المنظر الكبير رقم (د) يفيق مجال حركته شيئاً فشيئاً .



منظر متوسط ( م . م ) ، يظهر الجسم حتى الفخذ .

منظر جماعي ( م . ج ) ، الانسان بكامل طوله .

منظر عام ( م . ع ) الانسان بالكامل مع ترك مسافة

من أسفل ومن أعلى .

ويستطيع الممثل في (السيناريو) الدقيق جداً ، أن يجد

تفاصيل كل منظر ، مرموزا اليه بالحروف الأولى ، ولكن للأسف فإن السيناريوهات التى من هذا النوع نادرة جدا وكذلك يندر أيضا المخرجون الذين يتبعون نص (السيناريو) بدقة .

وعلى كاتب (السيناريو) المحترف أن يعرض الحركة فى الفيلم على شكل مجموعة من اللقطات المرقمة تسمى مشهدا ، ويفهم من المشهد انه جزء من حركة تجرى فى نص (الديكور) .

ثم تترك للمخرج بعد ذلك مهمة تقسيم المشهد الى عدد من المناظر المتوسطة أو الكبيرة ... الخ .

وقد يعد بعض الهواة — الذين يرغبون فى توفير شريط السيلولويد — سيناريوهاتهم بطريقة أكثر تفصيلا متظرا بعد منظر . ولكنهم قد يتطفون من ناحية أخرى فيعملون بلا سيناريو اطلاقا . اذ أنهم كهواة يميلون بطبيعتهم الى الخروج عن المألوف فى طريقة عملهم . كما أن خبرتهم ضئيلة . لذلك يكون من الصعب أن نقبس من طريقتهم منهجا عاما يسير عليه كل الهواة .

ومما سبق يمكننا أن نقول : ان الممثل قلما يعرف من السيناريو الحجم الذى ستعرض به الصورة على الشاشة .

وغالبا لا يصل الى معرفة هذا الا عند (بروفة) التصوير .  
وكل ما عليه هو أن يسأل المصور عن المستوى الذى  
ستصوره به عدسة التصوير ، وهل ستبرز كتفيه أو صدره ،  
أو ساقيه . ولن تحدد الاجابة عن هذا السؤال مجال  
حركاته فقط بل طبيعتها أيضا . فلا فائدة من تحريك أصابعه  
بعصبية لكى يعبر عن اضطراب فكره اذا كان المنظر الذى  
سيصور به كبيرا ؛ لأن أصابعه فى هذه الحالة لن تظهر فى  
الصورة .

### الكاميرا والحركة

عند كلامنا عن حجم المناظر كنا نفترض أن الكاميرا  
تظل ثابتة أثناء تصوير المنظر . ولكن الحال ليس هكذا  
دائما .

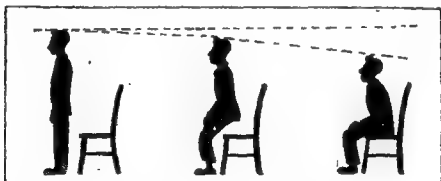
فتستطيع الكاميرا أن تتبعك بطريقة ( البان ) الأفقى ،  
أو ( التيلت ) الرأسى كما تستطيع أن ترجع للوراء أو  
تتقدم للأمام على عربة صغيرة ( شارينو ) ، أو أن ترفع  
بواسطة الونش ( كرين ) ويصور المنظر من أعلى .  
وتتحكم كل هذه الحركات الخاصة بالكاميرا فى  
حركات الممثل الى حد ما . ولنفرض أنك تعبر مكانا ثم

تجلس بعد ذلك على مقعد ، وتريد أن تظل في وسط الصورة دائما . في مثل هذه الحالة تتبعك الكاميرا أولا بطريقة ( البان ) ثم ( بالتيلت ) عندما تهم بالجلوس على المقعد .

ومن الضروري أن يتم تنفيذ هاتين الحركتين في حركة واحدة متصلة ؛ لأن كل حركة غير منتظمة تذكر الجمهور



حتى يستطيع المصور أن ينقل الكاميرا دون أن تهتز ، يجب على الممثل أن يرسم حركته على شكل خط منحنى بيعه ، ومنتظم كما في الصورة أعلاه . وهذا أفضل من الانحناء ، ثم القيام كما في الصورة أسفل هذا الكلام .



مباشرة بالآلة المخفية وراء المنظر وتفسد الإيحاء بواقعية المنظر . وفى استطاعتك أن تساعد المصور وذلك بتبطين خطواتك قبل أن تبدأ فى الجلوس حتى يصل اليك ويتمكن من متابعتك ، وذلك بأن تحاول أن تتبع خطأ منحنيًا بسيطًا ومتصلاً بدلاً من أن ترسم خطاً متعرجاً .

وعليك أن تتذرع بالصبر عند تنفيذ هذه التفاصيل التى قد تبدو لك عديمة الأهمية ، عليك أن تتدرب حتى تصبح هذه التفاصيل من طبيعتك الثانية . والا فأنك تخاطر بالظهور على الشاشة أحياناً وأنت غارق فى الظلام الى أن ينتشلك المصور من جديد .

### الحاجة الى الدقة

إذا كان من المهم أن تكون الحركات متصلة فلان من الأهم أن تكون كذلك دقيقة . فاذا حسبت المدة التى تستغرقها التفاتة الرأس ، وتوقفها أثناء عمل ( البروفة ) فعليك أن تفعل الشيء نفسه عند التصوير النهائى . ولهذا الأمر أهمية كبرى لعدة أسباب . لأن المشكلة الأولى لدى جميع هواة التصوير هى أبعاد الكادر . لهذا يسرع اليك مساعد المصور بعد اتمام (البروفة)

وبعد أن يكون الكل مستعدا — وييده شريط يقيس به  
المسافة بينك وبين ( الكاميرا ) حتى يحدد مكانها الملائم ،  
وأحيانا ، يكون من الضروري أن تؤخذ المسافات من  
الجهات المختلفة. التى ستتحرك فيها ، كما يجب أن يعدل  
تحديد الموضع أثناء التصوير حتى تظل صورتك واضحة .  
ومن البديهي أنك لو ابتعدت عن ( الكاميرا ) أثناء  
اقترابك أو ابتعادك عنها فإن هذا يؤدي بك الى الخروج  
من مجال البؤرة ، وعندئذ تكون صورتك غير واضحة على  
الشاشة .

وفي المناظر العامة أو المتوسطة يكون المجال أضيق  
أمامك فى الحركة ، وأحسن ما تفعله عندئذ هو اطاعة  
المصور .

وكقاعدة عامة ، كلما كان المنظر كبيرا كلما ضاقت  
حدود الحركة وليس سبب هذا هو أبعاد المجال البؤرى  
فقط ، لأن تكوين الصورة والاضاءة يرتبطان ببعضهما  
ارتباطا وثيقا ، ويتدخلان فى التمثيل أيضا . ولن تتوسع فى  
موضوع تكوين الصورة هذا لأنه ليس من مهمتك أن  
تفكر ان كانت صورة وجهك واضحة أو معتمة فى الظل  
أو فى الضوء ، ودع هذه المهمة لمدير التصوير ، واعلم مع

ذلك أنه لا يجب أن يقطع جانب من رأسك عند طرف الصورة ، لأن ذلك يظهر فراغا كبيرا عند الطرف الآخر ويحدث مثل هذا العيب في المنظر الكبير اذا ما خطر لك أن تنحرف بضعة سنتيمترات — يمينا أو يسارا — عن المكان المحدد .

عندما يتقدم الممثل الى منظر كبير عليه أن يقف بالضبط في المكان المعين له من قبل ، والذي حدد بعلامة على الأرض . فإذا وقف بعيدا ببضعة سنتيمترات ، فإن تأثير ذلك سيظهر مشوها على الشاشة كما في الصورة الثانية .



ولا تهتمنا الاضاءة حاليا الا من حيث انها تسقط أكبر كمية ممكنة من الضوء على الحركات التمثيلية للممثل وهيئته . وعادة ما يلاحظ مدير التصوير الحركة أثناء ( البروفة ) ثم ينظم الاضاءة بعد ذلك . وأحيانا ، يتطلب



الموقف بعض التغيرات الطفيفة فى الحركة حتى يمكننا حل أى مشكلة فى الاضاءة ، وفى استطاعة الممثل أن يصل الى غرضه دون أن يهتم بالتساؤل — أكثر من اللازم — عن علة هذا الشيء .

ويجب أن تكون الحركة ، التى أعدت الاضاءة خصيصا لها دقيقة ، حتى يمكن ابراز النقط الأساسية فى المنظر . ولنتذكر اللقطة الأخيرة من المشهد الخاص بفيلم « قارب من الورق » والتى يسعل الشاب فيه عندما يفتح باب صالة الطعام ، فنلمح الشابة صاحبة الدار وهى ترتب الأكواب على الصينية وتسير بضعة خطوات قبل أن تلمح الشاب الذى دخل صالة الطعام . فتتردد وتبتسم . وفى هذه اللحظة المعنية يضىء وجهها شعاع من الشمس يأتى من النافذة . فى مثل هذا الموقف قد تضعىح الابتسامة والتردد فى الظلام اذا أسرعت الشابة فى وصولها الى النقطة المحددة بعدة ثوان .

## ٢ عرف مكانك

لكى نسهل على الممثلين عملهم فانا نحدد لهم مكانهم على الأرض بالطباشير أو بواسطة شريط لاصق .

وتعتمد الطريقة التى تصل بها الى مكانك على نوع  
المنظر الذى يجرى تصويره وعلى طريقة تمثيلك أيضا .

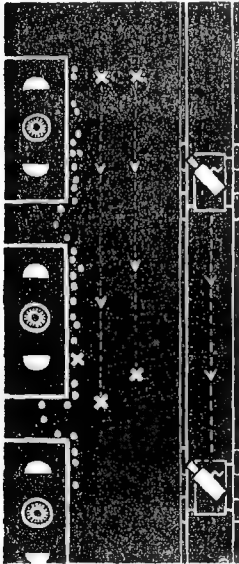
والطريقة الأكثر سهولة ووضوحا هى : أن تنظر الى  
الأرض وأن تتجه مباشرة الى غرضك . ولكنها طريقة  
سخيفة ، وكثيرا ما يستخدمها «سبنسر تراسى» الذى اشتهر  
بعادة النظر الى قدميه أثناء السير ، وهى تعتبر من مكونات  
شخصيته الخاصة . أما بالنسبة للممثل الهاوى فعليه أن  
يتجنب تقليده لأن هذا سيجعله متكلفا . وسيفقد جاذبيته .  
وكثيرا ما يعد الممثل الخطوات التى تفصل بين علامة  
وأخرى أثناء البروفة ثم يعتمد على ذاكرته وحاسة أبصاره  
لكى يصل الى المكان المحدد بعد ذلك .

ويمكن أحيانا استخدام قطع الأثاث كملاحظات  
للاسترشاد : كضغط جزء من المنضدة على جسمه ، وكلمس  
أطراف قدمه للكرسى . ولهذه العلامات فائدة كبيرة —  
وخاصة عند تصوير المناظر من مكان عال — حيث تكون  
الأرضية مرئية ولا يجوز استخدام أى علامة بالطباشير .  
وهناك بعض المناظر التى تستلزم التنسيق التام بين  
الممثل والفنيين الآخرين .

وعلى الممثل أن يعرف بالضبط — فى بعض الحالات

الخاصة — المكان الذى يجب أن يكون فيه عند التصوير  
لكى يتابع الكاميرا ، وعندئذ يصبح إيقاع الخطوات عاملا  
أساسيا .

وهكذا ، ففى فيلم ( سر ساوبالو ) كنت أقوم بدور



عند تصوير المناظر بطريقة  
( الشاريه ) العربية . يستلزم  
ذلك غالبا تنسيقا محكما بين  
الممثل ومجموعة الفنانين العاملين  
معه ، وهذا التخطيط يمثل  
منظرا من ديكور فيلم ، وعلامات  
( x ) تدل على أماكن دخول  
وخروج اثنين من الممثلين وهما  
يسيران فى صالة اللعب أثناء  
تصوير الكاميرا ( الموجودة على  
اليسار ) أمامهما . ويلاحظ أن  
الوضع النهائى للممثلة الاولى  
( علامة x على اليمين ) وهى  
تقف بالقرب من مائدة اللعب  
يمكن تصويره من خلال المسافة  
بين الممثلين الآخرين ، وحتى  
يمكن الوصول الى أماكنهما  
الخاصة كان عليهما أن ينظما  
خطواتهما تبعاً للحوار .

مدير كازينو ، وكان على أن أستقبل بطل الفيلم « جورج رافت » في لحظة معينة في ردهة الكازينو ، وأن أرافقه حتى يعبر صالة اللعب . كما كان على أن أتوقف أثناء حديثي عند كلمة معينة في الحوار وأثناء تصوير الكاميرا لنا بالشاريوه — حتى تظهر البطلة « كولين جراي » بيننا في مؤخرة المنظر .

واستطعت أن أنظم خطواني تبعا للحوار الا أنني لاحظت أثناء (البروفة) أنه كان يجب على النطق بأى جملة عندما أمر على اللاعب الثالث في الروليت .. الخ . وقد استطعت حينذاك أن أتأمل أو أتعجل تبعا لما يتطلبه الدور .

\*

### الحسابات والمقاييس

لا يصح اهمال كل هذه الجوانب الفنية التي سبق ذكرها ، كما انه لا يجب اعطاءها أهمية أكثر من اللازم . وعلى أساس تقديرنا الحالي لمستوى معرفتنا فان كل هذه الحسابات سوف تزعجك ، وتجعلك تتساءل بلا شك : كيف يمكن للمرء أن يفكر في كل هذه الأشياء في وقت واحد ؟ وأن يحافظ في نفس الوقت على واحد من هذه الأشياء ألا وهو : الفكرة الكامنة وراء الحركات ؟

وسوف ترى أن المرء يستطيع — بعد التفكير في مشهد ما بكامله — أن يخصص للناحية الفنية البروفات الأولى لكل لقطة ، وبعد تعوده على هذا ، سيتدخل التفكير في التمثيل مرة ثانية ؛ فالعادات تتكون من ( البروفات ) .  
ويلاحظ المرء مندهشا أن التطورات المعقدة جدا تعمل كما يقال تلقائيا بعد وقت قصير .

والى الآن ، فنحن لم نتحدث الا عن السلوك العادى ، ومع ذلك فقد ألمنا سريعا بالموضوع الذى يكون جوهر الفن الدرامى وهو : تفحص الشخصية وابرار العاطفة .  
والواقع أن أهم ما فى التمثيل السينمائى هو السلوك الطبيعى والمهارة فى تنفيذ الأحداث الجارية حسب الخطة الموضوعة من قبل وبطريقة أكثر تجريدا مما فى الحياة العادية .

وقد حاولنا أن نشير الى أن هذا يتطلب معرفة بالعمل وتدريباً عليه . وقد حدثت ضجة كبيرة حول بعض الأفلام التسجيلية التى يظهر فيها أفراد عاديون أثناء قيامهم بوظائفهم التى يشغلونها طوال حياتهم ، وهؤلاء الناس — كما يقال — ليس لهم ماض ولا دراية فنية بالسينما ، وهم يمثلون أيضا بطريقة طبيعية لا تقل عن أى ممثل . ومن هذا فان معرفة العمل

تأتى هنا من ناحية الشخصيات التى تصور ، وانما يرجع الفضل الى السينمائيين الذين استطاعوا أن يصوروههم دون أن يحدثوا اضطرابا فى عملهم اليومى .

ولنأخذ عاملا فى مصنع ونطلب منه أن يدير آلته ، فهذه هى حرفته الذى يعرفها جيدا ، كما أن التمثيل هو حرفه المثل ، فماذا تكون النتيجة ؟ تكون النتيجة هى صلاحيته بالتأكيد .

لنأخذ نفس الرجل مرة ثانية وننتقل به الى مجال جديد عليه ، ونطلب منه أن يدير رأسه ذات اليمين ، وأن يرفع عينيه ، وأن يتحدث تارة بصوت مرتفع وتارة بصوت منخفض . وباختصار ، نكلفه بكل ما تستلزمه الدورة الكاملة للتعبير السينمائى . لن تكون النتيجة بعد ذلك محدودة .

ان الممثل العابر يكون صالحا عندما يكون فى مكانه ، ولكن قد يستخدمه مخرج يقبل حدودا معينة من المستويات الفنية فى فيلمه ويترك بعض التفاصيل الدقيقة . أما من يريد الارتفاع الى مستوى جيد ، والابتعاد عن السطحية ، ويميل الى التحليل والخلق فانه يلتجئ الى أحد الفنانين . ومن هنا يبدأ عملك .

## البساطة والإيقاع في التمثيل

من الغريب في السينما ، أن ( الكاميرا ) تسجل أدق حركة للممثل في الوقت الذي يطلب منه أن يتجاهلها . ولا يشعر العامل الذي يقوم بعمله اليومي مطلقا بوجود (الكاميرا) لأنه يجهل امكانياتها ، كالمصفور الذي يخلق في الهواء ويمثل بكل براءة أمام الآلة البعيدة عنه . وعلى هذا فان الممثل المبتدىء يقاسى العذاب ، لأنه يعلم من قبل أن ( الكاميرا ) تسجل عليه كل أخطائه ، بل وتجسمها . وسوف يتعذب ويعذب جمهوره لمدة طويلة ، مادام أنه لم يحصل على سلاح يحميه وذلك السلاح هو بساطة التمثيل . أى الشعور بأنه في حالة جيدة مهما كانت الظروف .

### الخوف من الكاميرا

لا شك أنك قد سمعت أن بعض الممثلين السينمائيين ليسوا طبيعيين اطلاقا . ويجوز هذا في بعض الحالات ، ولكن لا يجب أن يذهب بك التفكير الى الاعتقاد في أن

بائع لبن جميل. أو بائعة غطور جميلة يمكنهما — بقليل من  
الحظ — أن يصبحا من ممثلي اليوم أو الغد ، وأن يمثلا  
كما يمارسا مهنتهما تماما .

ان كل نجوم السينما — وخاصة الذين تنقصهم موهبة  
التمثيل — يستطيعون التمثيل ببساطة . وقد نجحوا في  
التخلص من ارهاب (الكاميرا) وعرفوا كيف يظنون دائمي  
الاتصال بالمتفرج ، ولنذكر جراءة « بنج كروسبي » الذي  
لا يستطيع أن يدعى أن موهبته تعادل موهبة السير « رالف  
ريتشاردسون » مثلا .

ولعلك تذكر أنك رأيت احدى الممثلات في فيلم للدعاية  
تتقدم بشرح مزايا صنف معين من الصابون . حسنا .  
قارن بينه وبين فيلم تسجيلي يمثل فيه أحد الموظفين دورا  
صغيرا أمام الكاميرا يمر بالمكتب ، ويشير الى رسم معلق  
على الحائط بعصا صغيرة ويقوم بشرح القرض الوطني  
الأخير .

النتيجة أنك ستتحمل قليلا تلك المثلة التي قد لا تنطق  
الا بسخافات ولكنك لن تتحمل الخبير السيء الحظ الذي  
وقف يسمعك محاضرة طويلة وعلى شفثيه ابتسامة مغتصبة  
ورغبة أكيدة في انهاء الحديث بسرعة .



ومما سبق يمكننا أن نقول : ان البساطة فى التمثيل عادة تكتسب بواسطة التكرار مضافا اليها قليل من الاطمئنان الطبيعى ، أو اذا شئت الجرأة ، وهى نوع من الحصانة ضد الخوف من ( الكاميرا ) .

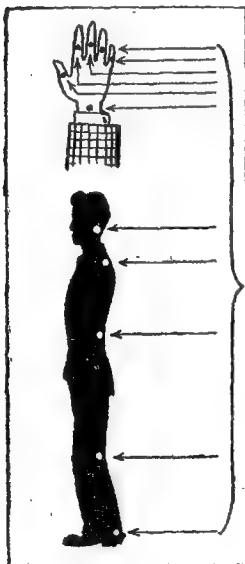
ومهما كان الأمر ، فان البساطة فى التمثيل يمكن اكتسابها ، ولكن بعيدا عن ( الكاميرا ) الى حد ما .

فـ ( المانيكان ) تتعلم كيف ترفع هامتها بشئ من العظمة والسهولة فى الحركة بالرغم من الدبايس التى تعوق جسدها الذى اتخذ لنفسه وضعا صعبا . وتدعى بعض مدارس الفن الدرامى المختلفة أنها تستطيع تعليم تلاميذها السهولة فى التمثيل . ولهذا الادعاء أساس من الصحة . ولنفرض أنك لست ( مانيكانا ) أو طالبا فى مدرسة من مدارس الفنون . فانك ستجد بسهولة مادة للتمرين فى نطاق حياتك الاجتماعية العادية .

ولتذكر ما عانيته من اجساس عندما دخلت الى صالون ملهى بأفانس لا تعرفهم . هل شعرت بارتفاع فى درجة جراتك ؟ وثقل فى حركة يديك وقدميك ؟ وشعور بالاختناق ، وتصلب فى العنق ؟ اطمئن ، فنحن لا نريد منك أن تدرس هذا الموضوع بالمراسلة وانما نريد أن نبين لك أن

الاضطراب العضوى يرجع الى الناحية السيكلولوجية ،  
بالرغم من أنه فيزيائى فى مظهره ، وبهذا يمكن التخلص منه  
بطريقة فيزيائية أيضا .

وأول خطوة عملها ، هو أن تضع نفسك فى أحسن



استرخى بحساب

مراكز تصلب المفاصل التى  
يجب أن يرخيها المثل .

حالة فيزيائية ممكنة . ولا يعنى هذا انه يجب عليك القيام  
بتمرنات رياضية لتنمية عضلاتك ، بل يكفي فقط أن  
تدرب جسمك وأن تدع عضلاتك تلبى أوامرك عندما تريد  
أن تزيل التصلب ، أى أن تسترخى .

فمن عادة الفنانة «سارة برنار» أن تستريح زهاء نصف  
ساعة قبل ظهورها على المسرح ، وليس لهذه العادة أساس  
خرافى ، فهى تقوم بها حتى تتيح لعضلاتها أن ترتخم تماما ،  
وحتى تتأكد أنها استطاعوا في الوقت المناسب .

إذا وقت وراء الكواليس للمسرح فسترى الممثلين  
ينفضون أيديهم وكأنهم يزيلون منها قطرات من الماء العالق  
بها قبل دخولهم المسرح . وهم بهذا يتخلصون من التصلب .  
وعليك أن تعرف الطريقة التى تسترخى بها ، والا  
— وليست هذه مبالغة — يصبح الصوت الجبيل محشرجا ،  
والجسم اللين متصلبا ، والعقل يقظ كسولا .

ويلاحظ المبتدئ — غالبا أثناء البروفة الأولى  
للمنظر — أن عضلاته تتصلب ، وترفض أن تطاوعه ، وليس  
في هذا ما يزعجه مادام هذا التصلب يقل من بروفة الى  
أخرى ، وهذا — مهما يكن الأمر — هو الجو العاطفى  
للمنظر .

وفي حالة ما ترفض بعض أجزاء جسمك الاقياد لك ،  
فعليك أن تولي الأمر اهتمامك .

وغالبا ما ينتهى التصلب بالصعود الى العنق . وللتخلص  
من هذه الحالة بأسهل الطرق عليك أن تتخيل أنك معلق  
بخيوط من قمة رأسك ، وأن جسّدك معلق كله في الفضاء .  
فإن لم تنجح هذه الطريقة فعليك أن تجرب طرقا أكثر  
صعوبة ، وأن تخصص عدة دقائق من وقت فراغك تستلقي  
فيها على سطح صلب ( وليس ضروريا أن يكون في وسط  
البلاطه ) . ثم ركز تفكيرك في مراكز عضلاتك كل حسب  
دورها ، حتى تصبح جميع عضلاتك مرنة ومرتخية .

وبعد عدة ثوان ، صلبها من جديد . أعد هذا التمرين  
الخاص بالارتخاء حتى تتعلم وتعرف كيف تسيطر على مراكز  
التصلب العضلية في جسمك . وهذه المراكز الرئيسية هي ،  
العنق ، الكتفان ، الوسط ، الفخذان ، الركبتان ، قبضتا  
اليّد ، الأصابع ، عرقوب القدم .

ومن التمارين المفيدة لتلين الذراع : أن تظل واقفا ،  
وعينك مغلقتان ، وأن ترفع ذراعا واحدا ، ثم تبدأ بارخاء  
عضلاتك ابتداء من أطراف أصابعك حتى تبلغ الكتف ، ثم  
ترك ذراعك تسقط ببطء . وسوف يفيدك هذا عندما

تضطر في البلاتوه الى رفعها ( لكى تدير مفتاح الكهرباء مثلا ) وستكون حركتها عندئذ مرنة ومتناسقة ، وليست فجائية .

وربما تقول لنفسك : أننا لا نرى شيئا من هذا . بوضوح في التمثيل السينمائى . فى الواقع أن الممثل الحقيقى ليس فى حاجة الى مثل هذه التمرينات . ولكن لا تنس أنه قد تعود على الكاميرا ، واكتسب عادة تجاهلها التى لم تكتسبها أنت بعد .

#### هذه الأشياء البسيطة

يستطيع الممثل الخبير أن يؤدى الحركات المألوفة بطريقة فنية سهلة وواضحة مع اختصار فى الحركة ، كالتحية ، واشعال السجارة ، والتمخط .

إذا لاحظت فى الحياة العادية رجلا يدخل حجرة ، ويخلع قبعته ، ثم يجلس على كرسى ، ويلقى بنظرة الى الساعة ، فلا شك أن سلوكه سليم تماما ، ولكن اذا أردنا تصوير هذا المشهد ، فلن يكون منظما وواضحا ، بل يصبح غير ذى قيمة .

وفى الواقع ، أن السينما تفرض على حركات الحياة

اليومية أن تؤدي بطريقة خاصة ؛ فلا بد أن تكون كل حركة كاملة وواضحة تماما . وعلى هذا ، فإن الشخص الذى لا يمارس فن التمثيل يميل الى الخلط بينها جميعا .

وأول ما يثير اهتمام الجمهور — عندما تدخل الى الموضوع مباشرة كما فى حالتنا هذه — هو معرفة من هذا الرجل ؟ وما شكله ؟ ولنفترض أنه دخل الى المكان موليا الكاميرا للجانب الأيمن من وجهه ، وأن القبة التى يضعها على رأسه تسقط ظلًا يغطى نصف وجهه ، وأنه يدير ظهره للكاميرا عندما يعلق الباب بيده اليمنى ، وبعد ذلك يرفع القبة بها فتسجل الكاميرا هذا المنظر الجليل لمرفقه الذى يغطى وجهه ، ويصل الى الكرسي الذى سيجلس عليه وهو يخلع القبة ، ثم يرفع وجهه للحائط لينظر الى الساعة ، وليبحث عن مكان يضع فيه القبة .

فى هذه الحالة ، يتكون لدى الجمهور احساس غامض بهذا الشخص الذى دخل الصخرة وجلس على الكرسي ، ثم تصور — بلا سبب ظاهر — البندول فى منظر كبير ، وعندئذ ستضيع نظره الى الساعة أثناء عملية جلوسه التى تلفت الانتباه أكثر من البندول .

ولكى يكون لهذا المنظر أهمية خاصة ، كان يجب أن

نقسم الحركة في مشهد محدد بدقة الى سلسلة من الأجزاء ،  
ووراء كل حركة فكرة ، كما بينا من قبل مثل :

١ — يجتاز الرجل العتبة ، ويفلق الباب بيده اليسرى  
( بعيدا عن الكاميرا ) .

٢ — يظع قبعته بيده اليسرى .

٣ — يتجه نحو الكرسي بعد أن يضع قبعته .

٤ — يجلس على الكرسي

٥ — ينظر الى الساعة .

ومن المهم جدا عزل النقطة الأخيرة بالرغم من أنه يجب  
اعداد الجمهور للقطعة التالية ( وأيضا حسب ارشادات  
المؤلف ) ولقد مررنا هنا سريعا على موضوع يجب أن  
ندرسه بطريقة أكثر توسعا .

فقد تمسك أحيانا بمشهد جيد بعد عدة ( بروفات )  
ولقطات ، ولكن المخرج هو الذي يحدد أى أجزاء اللقطة  
تتحذف ، وأيها تستلزم تعديلا حتى تسجلها الكاميرا بوضوح .  
ولنرجع مرة أخرى الى الشاب وهو في الحمام عند  
ارتدائه للبنطلون ، وكان السيناريو يشير الى كبر حجم  
البنطلون ( على الممثل ) ، ولكني يعبر الممثل عن هذا — في  
التقطيع الأول — أوقف يديه عن الحركة ونظر الى أسفل .

النتيجة التي حصلنا عليها من  
تصوير حركة عادية أداها رجل  
عادي ( لايمرف التمثيل )  
السلوك الطبيعي ، ولكن الحركة  
لا تبدو واضحة ، وكذلك لم  
تتمكن الكاميرا من تسجيل  
الوجه بوضوح .







ممثل يؤدي نفس الحركة  
بطريقة مختلفة وأكثر وضوحاً  
مع اقتصاد في الحركات ودون  
أن يفقد طبيعته .

ومع أن الحركة كانت واضحة تماما إلا أنها لم تفهم جيدا إلا بعد اجراء تعديل في هذه الحركة ، وذلك بأن يبعد الشاب بأصبعه البنطلون عن وسطه ، وكان البنطلون الغامق واضحا تماما أمام الحائط الأبيض مما أدى الى تجسيم الفرق الكبير بين وسط الشاب ، ومقاس البنطلون دون زيادة في الايضاح.

### الايقاع التمثيل

من الأفضل ألا تشغل أنفسنا بكل شيء ، ويكفى أن تقول لك : « لا تشغل نفسك بهذا ، واترك هذه الأشياء . » وهذه العبارة تشبه قليلا ما يقوله المخرج : « لا تمثل ، بل كن طبيعيا » . وهى نصيحة معقولة فى ذاتها ، ولكنها عديمة المفعول الى حد ما .

ولنحاول أن نتحدث عنها — بالرغم من هذا — لنصل الى تعريف واضح بسيط لكل هذه الأشياء الغامضة التى تحيط بتعريف الايقاع ، وفترات الصمت .. الخ . ومما لا شك فيه أنك سمعت من قبل أن الممثل السينمائى لديه احساس عجيب بالايقاع كما أنه يعرف كيف ومتى يلتزم الصمت .

ولكن يخيّل لى أن معظم هذه العبارات مجردة من  
المعنى ، حتى لو سلمنا بصدقها .

وفى الواقع أن تأثير الممثلين على إيقاع الفيلم ضئيل  
جدا ، فالإيقاع إنما يعتمد على عمل المؤلف الذى يعمل مع  
المخرج يدا فى يد كما سنرى فيما بعد .

ولنأخذ مثلا بسيطا ، شخص ينتظر محادثة تليفونية  
هامّة . يلقى بنظرات قلقة على آلة التليفون ، وبعد ذلك  
نرى التليفون يدق بعد عدة ثوان .

قد نلاحظ عند رؤية هذا المشهد على الشاشة أن الممثل  
التزم الصمت ، ولكن من أين لنا أن نعرف ان كان السبب  
هو التصوير أو التوليف الذى قد ينقص من زمن فترة  
صمت طويلة بقطع جزء من آخر اللقطة ؟ وكذلك فان مدة  
اللقطة التالية ، والانتظار بضعة ثوان فاصلة قبل أن يدق  
الجرس لهما أهمية كبيرة جدا فى التأثير العام ، ومن ثم فهذا  
هو عمل المؤلف فقط ، وليس للممثل أى دخل فيه .

وعليك أن تدرب نفسك على التمييز بين التأثيرات التى  
تأتى من الممثل ، والتأثيرات التى عليه الاشتراك فيها ،  
ولا يستطيع النقاد والسينمائيون — فى الغالب — التمييز

بينهما ، ويرتبطون دائما في حكمهم على السينما تبعا لمعايير المسرح حيث يختص الممثل المسرحي بتحديد متى ، وكيف ، يلتزم الصمت بعد انتهاء عمل المخرج الخاص بالتنظيم والترجمة .

ففى المسرح يكون الممثل سيد نفسه ، وهو يستطيع التعديل فى المدة التى يستغرقها الفصل من حفلة تمثيلية الى أخرى .

أما الممثل السينمائى فليس أمامه الا بضع ثوان تفصل بين حركته الأولى وحركته الأخيرة فى كل لقطة على حدة ، وعندئذ فعليه أن يعمل — كما عرفنا ذلك من قبل — حسب حساب الاضاءة ، وحركة الكاميرا .

ومن الواضح ان الممثل الذكى عليه أن يدرك الصورة العامة تبعا للأجزاء التى يقدمها ، والتى تندمج فى المشاهد السريعة أو البطيئة الحركة ، وما عليه الا أن يتقبلها طائما بعد أن يستوعبها .

\*

### الايقاع والدوق السليم

وئمت اعتقاد خاطيء يقول : ان الاحساس بالايقاع موهبة فطرية لا يمكن اكتسابه ، وان الممثل ذا الذوق

السليم سيحس بالايقاع المناسب ذون أن يقصد تعلمه ،  
بالرغم من أن الايقاع يرتبط ارتباطا وثيقا بكل القواعد  
الأساسية الأخرى للتمثيل السينمائي .

وبعبارة أخرى ، لو أنك قسمت المنظر بطريقة تسمح  
للمتفرجين أن يلموا بكل نقطة على حدة ، وإذا كان وراء  
كل حركة من حركاتك فكرة مناسبة ، فإن الايقاع المناسب  
سيأتى من تلقاء نفسه .

وثمة أشياء أخرى تقي بالعرض ، وتؤدي الى الكمال ،  
وذلك بأن تترك الوقت الكافى للجمهور حتى يفهم نقطة  
واحدة لا ثانية لها .

ان الانفجار يحدث فى جهاز الاحتراق عندما يكون  
( الكباس ) فى أقصى درجات الضغط ، وكذلك توجد لحظة  
فاصلة فى المنظر السينمائي يكون فيها للنظرة أو الحركة  
أو العبارة أثر بالغ ، لا أن هذه اللحظة لا يمكن تحديدها  
بطريقة آلية .

ومن الممكن الاهتداء اليها بواسطة الغريزة التى تخس  
— مقدما — بحسن استقبال الجمهور لها ، ولكن معظم  
الممثلين وأحسنهم سوف يعترفون لك بأنهم قد اتبعوا طريقا  
أطول من هذا الا وهو طريق المحاولة والخطأ ، ثم يتقنون هذه

العملية تدريجيا ، وبالمثابرة على ملاحظة انفعال الجمهور طيلة سنوات خبرتهم .

ولكى نرى كيف يحقق هذا الأثر أو ذاك هدفه ، لابد من رؤية الفيلم مرتين على الأقل ، ولا تعتقد أن نصائحنا ستفتح لك الطريق نحو الاتقان مباشرة ، وإنما كل ما ستخرج به من ملاحظة الآخرين سوف يمكنك من معرفة مواطن ضعفك ، وتجنبها ؛ ولهذا يجب — أولا — أن يكون لديك الخبرة الشخصية التى تستطيع أن تتخذها أساسا للمقارنة .

### تداخل الحركة

ويتبقى لنا الآن الكلام عن بعض الأخطاء الجسيمة التى يمكن تصحيحها بواسطة طرق معينة .

وعادة لا يصل الممثل الناشئ الى أحداث الحركة التى يتطلبها التمثيل عند بداية التصوير كل مرة ، وغالبا ما ينتفض على نداء المخرج وهو يقول : « دور » ولا يقوم بأى حركة الا بعد أن يبدأ التصوير بعدة ثوان .

وفى الحالات التى تتوالى فيها الحركة بطريقة متصلة من لقطة الى أخرى ، فإن أسهل طريقة هى أن يشمل بعض المناظر البعض .

تخيل نفسك مرة ثانية في دور الشاب في فيلم « قارب من الورق » — وخاصة في المنظر الذي كان يتجول فيه في الصالة متطلعا الى اللوحات — وبدلا من أن تبقى ثابتا ابدأ في السير عندما يبدأ التصوير . أرجع الى الورا قليلا وأعد تمثيل نهاية اللقطة السابقة ، وهي التي تشيح فيها بوجهك عن السمكة . وهكذا تدخل الى المنظر بطريقة صحيحة ، وتكون مشيتك مناسبة عندما تبدأ الكاميرا في العمل ، وستكون النتيجة التي تحصل عليها من تطلعتك الى اللوحات أثناء مرورك أكثر طبيعية من رؤيتك لها فجأة .

واذا كان المنظر قائما بذاته غير مرتبط بالمنظر السابق له مباشرة ، فانه يمكننا القيام بالربط بين الحركات بطريقة مماثلة ، وذلك باختراع حيلة من « حيل المهنة » لم يذكرها السيناريو . ولقد استعملنا هذه الطريقة في فيلم « قارب من الورق » عندما تركنا الشاب ومضيفته وانتقلنا الى الزوج وصديقه وهما يصطادان السمك .

ويفتح المنظر على الصديق وهو يصب البيرة للزوج ، وبدلا من أن تظل الزجاجة فوق الكأس في الهواء ، يبدأ الممثل الذي يقوم بدور الصديق بنزع السدادة ، ورفع الزجاجة . وقد أعطى هذا التمهيد — الذي لم تصوره

الكاميرا — أثرا ساعد المرء على الاحساس بشيء. قد ابتداء  
من قبل — كما حدد هذا التمهيد بقية دور الممثل .  
وهكذا يمكننا أن نطيل منظرًا بالاستمرار في تمثيله عند  
نهايته بدلا من قطعه فجأة .

وثمة ملاحظة جديرة بالذكر . هى : أن التمثيل يفترض  
تقدير انفعالات الجمهور ، وعلى هذا يكون من الخطأ اعتبار  
الجمهور على درجة كبيرة من الفهم ؛ لهذا يجب فى المواقف  
الكوميديّة ترك الفرصة للجمهور حتى يضحك .

وفى المسرح تكون لفترات الصمت هذه فائدة كبيرة .  
أما اذا امتنع الجمهور عن الضحك فى بعض أجزاء الفيلم  
فان هذه الفترات الصامتة ستخلق فراغا لا يمكن اصلاحه .  
ومن الأفضل لكاتب السيناريو أن يتبع الاجابات التى  
تثير الضحك فى الحوار ببضعة أسطر لا تؤثر — ان لم  
يسمها الجمهور — على فهمه لسياق الرواية ، فاذا أهمل  
كاتب السيناريو فى هذا فنبهه الى ذلك بنفسك ، حتى تضمن  
اعجاب الجمهور فى المستقبل اذا كنت ذكيا .



## الممثل والفنيون

ان الغرض الأساسى من هذا الكتاب هو الكلام عن مهنة التمثيل . الا أننا قد عزلنا هذا الجزء حتى الآن ، واعتبرنا جميع العاملين فى الحقل السينمائى من العوامل المساعدة له ، والآن فقد حان الوقت الذى ندرك فيه الأشياء على حقيقتها .

وفى الواقع ، أن الممثل قلما يتقن عمله دون أن يتشبع بالفكرة القائلة : ان وسائل التعبير السينمائى — والتمثيل أحدها — متعددة ، وترتبط جميعها برباط قوى ، ولن يستطيع الممثل اتقان عمله طالما أنه لا يفهم طبيعة العلاقات التى توجد بين العناصر الفنية من تصوير وتوليف ، والتى يتكون منها الفيلم .

### وظيفة الفنانين

ان فيلم « الرعب فى الطريق ، لالياكازان » يبدأ بمشهد نرى فيه رجلا مريضا يتعقبه ثلاثة أفراد فى الشوارع ، ليسلبوه المال الذى كسبه منهم فى البوكر .

ولم يفعل الممثل الذى قام بدور الرجل المريض شيئا  
الا أن يسير مترنحا ، والرجال الثلاثة يهتفون ويتوثبون  
مهددين اياه .

وكان جو أحد الأحياء السيئة السمعة فى المدينة الكبيرة  
يظهر بوضوح فى الساعات الأولى من الصباح ، وكانت  
هذه القوة التى تنبعث من هذا المشهد تشيع فى بقية الفيلم  
الذى هيا الجمهور للجو المناسب ، وتركه يتابع عرض القصة .  
وحتى الآن فان دور الممثلين — كما رأينا — لم يكن  
شيئا مذكورا ، فكيف اذن خلق الجو المناسب ؟ لقد كان  
ذلك بواسطة اختيار المكان المناسب ، والاضاءة ، والصوت ،  
وتقول الصوت وليس الحوار ؛ فالخرج هنا حشد مواهب  
مهندس المناظر فى خلق المكان المناسب ، وكذلك استعان  
بمدير التصوير ، وبمهندس الصوت . فكانت هناك كمية من  
الضوء تحدد معالم بناء مظلم من الخلف ، ومساحات من  
الضوء تبين الأماكن التى كانت سوف يغيرها الضوء بعد  
عدة ساعات من النهار ، وكانت الشوارع خالية من الناس .  
وقد أعطى هذا التكوين احساسا بالعزلة ، كما كانت  
القطارات تمر فى ضجة شديدة .

ولنتذكر أيضا منظرًا من فيلم « الرجل الثالث » الذى

كان يطارده فيه رجل فى قنوات فيينا ، وهو فيلم من اخراج « كاردل ريد » فلم تكن الأصوات المخيفة تزن تحت الأقيية من قوة تمثيل « أورسون ويلز » وانما هى من عمل مهندس الصوت ، أو المخرج ، أو من قبلهما معا . وكذلك لم يكن رجال البوليس الذين نزلوا الى القنوات وهم يرتدون ملابسهم البيضاء الا « كومبارس » لم يشعروا بالأثر الهائل الذى أظهره على الشاشة .

\*

#### علاقة الممثل بالفن

هل نستنتج مما سبق أن الفن يستطيعون الاستغناء عن الممثلين ؟ قطعاً لا . ( ما عدا فى حالات خاصة كالموضوعات الخالية من الحادثة الدرامية والأفلام العلمية مثلاً ) ومع هذا فهناك كثير من الأفلام العظيمة لا يساهم فيها تمثيل الممثلين إلا بدرجة طفيفة .

أن طبيعة المادة السينمائية نفسها تتطلب الالتجاء الى الممثلين الذين يستعين الفنانون بهم لإظهار مهارتهم . فالفنى يستطيع أن يخلق الجو المناسب ، حتى لو كان الممثل يجهل الجو العام للمنظر ، ولا يقوم الا بتمثيل دوره بطريقة آلية ، ولكن من الأفضل للممثلين المهتمين أن يعرفوا امكانيات الفنانيين الآخرين ، ويقدرُوا جهودهم .

والمخرج يسيطر نظريا على جميع العوامل الفنية الأخرى،  
فهو الذى يضمن ادماج جميع وسائل الفيلم التعبيرية؛ ولذلك  
فانه يحتاج الى معاونة الفنانين والممثلين جميعا .

وكقاعدة عامة ، يتنازل الفنيون طائعين عن مطالبهم فى  
سبيل الصالح العام . أما الممثلون ، فهم أقل منهم استعدادا  
لهذا التنازل ، وربما يرجع ذلك الى أنهم لم يتدرجوا  
صراحة فى جماعة السينمائيين .

وعلى هذا ، فان عدم التساهل فى المطالب سلاح  
ذو حدين .

وهنا تعترضنا عقبة يجب أن نتخطاها ، ولن يكون  
الأمر صعبا اذا واجهتها بروح متواضعة ، وقد بدا الأمر  
فهميا كان تمثيلك رائعا فلن يظهر منه شيء — ويكون من  
الأفضل أن تلزم منزلك — اذا لم يكن الضوء الساقط على  
وجهك كافيا ، أو اذا لم تصل كلماتك الى مهندس الصوت ،  
أو اذا لم يكن وجهك فى الوضع المناسب أمام العدسة .

فكر فى هذه الأشياء منذ البداية — وفى البداية فقط —  
ولا يكفى أن تعتبر الفنانين كآلات تسجل تمثيلك بطريقة  
واضحة بقدر الامكان ، وسوف يأتى الوقت الذى تعرف  
فيه أن بعض هؤلاء الفنانين لديهم القدرة على الخلق وذلك

بالتعديل في تمثيلك بطريقة تجعله أكثر تعبيراً ؛ فهم  
يستطيعون ادخال اشارة ، أو حذفها تظهرك كأنك تمثل في  
الوقت الذي لا تفعل فيه أنت شيئاً ، كما أنهم يستطيعون أن  
يجعلوا الطفل ، أو الكلب ، أو حتى آلة التليفون تمثل ( كما  
رأينا في الفصل السابق مثالا على هذا ) .

فانت تحت رحمتهم ان شئت أو أبيت ، ولتر الآن عن  
قرب من هم هؤلاء الفنيون .

\*

#### مدير التصوير

تتكون المجموعة الفنية عادة في استديوهات للمحترفين  
من ثلاثة أشخاص على الأقل : مدير التصوير ، والمصور ،  
ومساعد المصور .

ويمكن القول : أن مدير التصوير ، والمصور هما  
الشخصان اللذان يقومان بدور الخلق ؛ إذ أن عملهما يعطيها  
الفرصة لتسمية ذوقهما وخيالهما . أما بالنسبة لمساعد المصور ؛  
فإن عمله ألى بحث ، فهو يقيس الأبعاد ، والمسافات ،  
ويضبط الصورة المتحركة حتى تظل واضحة في بؤرة  
العدسة .

ومهمة مدير التصوير هي تحديد الضوء بطريقة تجعل

التمثيل واضحاً ، وتبين الزمان والمكان (داخلي أو خارجي) وتهيء الجو المناسب للمنظر .

ويجعل المصور — تحت اشراف مدير التصوير — من المنظر الذى يجرى تمثيله أمامه صورة معبرة جذابة ، وعليه أن يتابع الحركة بطريقة ( البان ) ويتأكد أن أهم عناصرها يظهر فى كادر الصورة المستطيل .

أما عند السينمائيين الهواة ، فتندمج هاتين المهنتين الهامتين فى شخص واحد ، والمهم أن يجمع بينهما بجدارة ، وفى الواقع أن هاتين المهنتين لا يمكن الفصل بينهما تماما . الا أنه يكون من المناسب لنا أحيانا دراستهما منفصلين من حيث علاقتهما بالمثل .

وقد قلنا من قبل : ان الغرض الأول من الاضاءة هو ابراز التمثيل ، ( بالرغم من أنه لا يمكن تصوير شيئا بدون ضوء ) .

ان أسهل طريقة للاضاءة — بشرط أن يكون لديك ضوء كاف — هى توزيع الضوء على الديكور بالتساوى ، بدون أن تظهر أى ظلال ، وبهذا يستطيع الممثل أن يتحرك بلا قيد طالما أنه سيظل فى الكادر ، وستظهر كل حركة من حركاته بشكل واضح ، ولكن هذه الطريقة فى الاضاءة

لا تتناسب مع بعض الظروف الأخرى ، فهي لا تبين المكان  
والزمان ولا تضيء الجو المناسب على المنظر .  
وعندئذ يجب الالتجاء الى حل وسط .

ولعلك تذكر كيف أن الزوجة الشابة في فيلم « قارب  
من الورق » كان لزاما عليها أن تقف ، وتبتسم في اللحظة التي  
يسقط فيها مصباح قوى من الضوء شعاعا تتخلله خطوط  
من الظلال على وجهها ، مما يوحي بصباح جميل من أيام  
الصيف حيث تبعث الشمس بأشعتها الدافئة عبر النوافذ  
العالية .

\*

#### مساعدة الاضاءة للممثل

ان مثل هذه الاضاءة تكفى لو كان الغرض هو  
الحصول على الواقعية فقط ، ولكن اذا أردنا أن نضيء على  
المنظر جوا معينا مثل الرومانتيكية كما في الحالة السابقة ،  
فلا بد أن نعتمد على المنظر في خلق هذا الجو ، فالشباب  
الذى يقف على عتبة الباب كان على وشك الوقوع في حب  
الزوجة الشابة ، وكان لا بد للجمهور أن يفهم أنها تبدو  
جميلة في عينيه ، فكان لزاما علينا أن نظهرها في أجمل  
صورة لها .

وعلى هذا تكون الاضاءة الجانبية القوية التى تظهر ظل الأنف على الوجه غير ملائمة ، ولا تظهر جمالها ؛ لذا وضع المصور الاضاءة فى الجانب المواجه لوجهها من النافذة ؛ حتى يخفف من الظلال ، وحتى يضىء على تقاطيع وجهها جمالا خاصا .

ومن الملاحظ أن دور الممثلين فى مثل هذا المنظر سلبيا ؛ فالشاب الذى نراه واقفا — وقد أولانا ظهره ولا نلمح منه الا رأسه وكتفيه فى المقدمة — لا يتحرك مثلا ، وكذلك كان على المرأة أن تتقدم عدة خطوات ثم تبسم . حقا ان لهذه الابتسامة أهميتها ، ولكن أحدا لا يستطيع أن ينكر فضل مدير التصوير الذى جعل المنظر أكثر تعبيرا .

وليس هذا مثلا وحيدا ، فكلنا نعرف كيف يظهر وجه المجرم كئيبا بشعا اذا ما سلطت الاضاءة عليه من أسفل ، وهو يميل الى الأمام متوعدا ومهددا .

أو منظر البطلة عندما تستلقى على ظهرها وعيناها مفتوحتان بينما تتراقص على وجهها انعكاسات أضواء اعلانات النيون فى الشارع ، مما يوحى للجمهور بأنها فريسة لصراع داخلى مرير .

حقا ان قيمة هذه المؤثرات الضوئية قد انخفضت ،



وأصبحت ( اكليشيهات ) ولكنها لم تفقد — على الأقل —  
قدرتها على التعبير .

وما أكثر الأفكار التي يمكن استخدام الضوء في  
التعبير عنها .

ترى هل تذكر منظراً من فيلم ( ضمان ضد الموت )  
كان الضوء فيه يسقط من نوافذ خلفية ، فيلقى خطوطاً من  
الظلال الأفقية على موظف التأمين الذي كان في أول الطريق  
إلى الجريمة ؟

لقد كان تجمع الخطوط المرئية بالخطوط الأفقية غير  
المرئية يوحي أن موظف التأمين قد وقع سجيناً للاغراء ، كما  
كان يوحي كذلك بضعفه .

\*

### توفير الجهود

ماذا يعني هذا بالنسبة للممثل ؟

يعني ذلك — أساساً — أن كثيراً من الأفكار التي  
يبدل جهده في التعبير عنها بتمثيله تعبر عنها الاضاءة بدورها  
من قبل ، وينطبق هذا خاصة على الجو العام للمنظر .

ولنفرض أن المطلوب هو التعبير عن الفرح بوجه عام ،  
وعندئذ يكون على مدير التصوير أن يعطي الدرجة المناسبة

من الاضاءة المتألقة ، ويوفر كذلك على الممثل الجهد الكاذب الذى كان سيقوم به للتعبير عن الفرح ، ويترك له الفرصة للتركيز على الأشياء التى تتطلب الدقة .

ان لتوفير الجهد دائما فائدة ، ليست فقط من ناحية الأثر المضاعف للمؤثرات الضوئية ، بل أيضا لأن أحد التأثيرين يستطيع أن يلغى الآخر بالتعادل المتبادل ، فالممثل الذى يقوم بدور المجرم ، والذى سلطت الاضاءة على وجهه من أسفل يمكنه أن يمثل ببساطة . أما اذا أضيف التعبير الكئيب الى الاضاءة الكثيبة ، فمن الممكن بسهولة أن تتيح تأثيرا غريبا يبعث على الضحك فى غير موضعه .

ولا يعنى هذا بالطبع أن يكون تمثيلك تابعا دائما لأغراض مدير التصوير .

وغالبا ما يكون الموقف على العكس من ذلك ، فعندما يكون للتمثيل الأهمية الكبرى فى المنظر ، فانك تستطيع الاعتماد على مدير التصوير اذا كان يعرف مهنته جيدا ، ولن يحاول أن يضاعف مجهوداتك باقحام نفسه ، بل على العكس ، فانه سوف يحدد دور الاضاءة ، ومدى سليمتها ويكتفى باظهار حركاتك وتعبيراتك ، ويراعى ألا يقع فى أخطاء شنيعة فى تحديد الزمان والمكان .

## ملاحظة أماكن الاضاءة

وفى مقابل ذلك ، علينا أن نهبل المطالب المعقولة لمدير التصوير — وخصوصا الوقوف بثبات — ليضبط لك درجة الاضاءة ، الا اذا كنت من الأهمية بحيث تنيب عنك بديلا للوقوف تحت الأضواء .

اذا راعيت فى حركاتك النظام المتبع بدقة ، فأنت تسهل بهذا عمل مدير التصوير ؛ وبما أن الاضاءة تحدد تبعا للبروفات ، فلن يكون هذا صعبا .

واذا قررت أن تقوم فى اللحظة الأخيرة بعمل حيلة جديدة ، فعليك أن تطلع مدير التصوير عليها قبل أن تقوم بها حتى يستطيع أن يجرى التعديلات فى الاضاءة المطلوبة بالتالى .

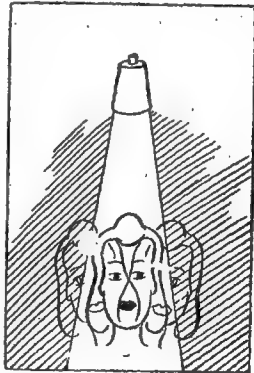
فى المناظر العامة والمتوسطة يكون أهتمامك المجال أوسع فى الحركة ، بينما الأمر على عكس ذلك فى المناظر الكبيرة ، إذ يتحتم عليك أحيانا أن تدير رأسك بزاوية معينة لانتهاء الحركة ، حتى تنال أكبر كمية من الاضاءة .

ومثال ذلك ، عند نهاية فيلم « قارب من الورق » قريبا ، وكان لدينا أحد المناظر التى تبقى فيها الزوجة الشابة وحيدة تفكر فى قصة حبها القصيرة .

تشعل سيجارة وهي واقفة أمام المدفأة ، ثم تتوجه ببطء الى الغرفة وهي تنفث الدخان ، الى أن نرى دمعة تسيل على خدها ، وتلمع الدمعة ، ولا يراها الجمهور الا في اللحظة التي يسقط فيها الضوء على وجهها مباشرة ، وبما أنه يصعب استمرار الدموع ، فلا يصح أن نبددها بسرعة ، ويستحسن عندئذ عمل بروفة لمثل هذا المنظر أن يحرك الممثل رأسه تحت مصدر الضوء حتى نصل الى معرفة النقطة التي تظهر فيها الدمعة في أكثر لمعانها . ( انظر الشكل ) .

وثمة ملاحظة أخرى وهي : عليك أن تتجنب مواجهة

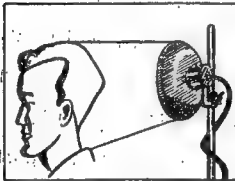
عند تحريك الرأس في مجال الضوء أثناء البروفة فإنه يمكن معرفة الوضع الخاص بالإضاءة اللازمة عندما يشعر الوجه بالحرارة الأكثر .



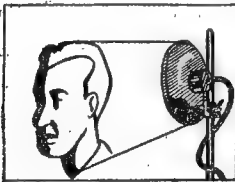
الضوء مباشرة بقدر الامكان ، لا لأنه يضعف عينك فقط ، بل أيضا لأنه يضيق حدقتى عينك التى يستحسن أن تظهر متسعة على الشاشة .

وقد تجد أن ظلك يسقط على وجه الممثل الآخر فى أحد المناظر الكبيرة التى تبلغ فيها الاضاءة حدما الأقصى ، فعليك أن تعمل حساب هذا ، وأن تتحاشى ذلك بالابتعاد بمقدار سنتيمتر واحد ، حتى تبعد ظلك عن وجه زميلك الذى لا يمكنه أن يتحقق من ذلك بنفسه .

ومن ناحية أخرى : فإنه من الخطر أن تبتعد قليلا عن



عندما يكون على الممثل أن يظهر جانبا من وجهه ، فإن الضوء يوجه مادة بطريقة مائلة . فإذا ازداد الممثل أن يلتفت النظر الى نفسه ، فإنه يتجه برأسه ببطء ناحية الكاميرا ، وتكون النتيجة أن جزءا من وجهه سيقع فى منطقة الظلال كما يحدث فى الشكل الثانى .



الاماكن المحددة أثناء البروفة من أجل الحصول على كمية أكبر من الضوء ؛ لأن النتيجة ستكون عكسية ، ولنترض أنك ستبدأ في التمثيل مع ممثل آخر يواجهك ، وأنتك سوف تدبر وجهك بجانبه أمام الكاميرا . في هذه الحالة اذا حاولت — بدافع من الغرور — أن تغش عند التصوير بإدارة وجهك قليلا ناحية الكاميرا ، فانك تخاطر بإظهار جزء غير مضيء من وجهك في مجال التصوير ومستقل في الوقت نفسه من قوة الضوء في الأجزاء الأخرى المضيئة ؛ لأن مصدر الضوء يأتي عادة من خلف ظهرك .

ولا يجب أن تنزعج عندما ترى وجهك غير مضيء بالدرجة الكافية في نسخ العمل ؛ لأن هذه النسخ متوسطة الجودة ، ويمكن تصحيح التفاصيل في النسخ النهائية .

وثمة نصيحة أخرى : لا تنس أن تشكر مدير التصوير ، بعد رؤيتك لنسخ العمل ، لإظهاره لك بطريقة واضحة جميلة ، حتى وإن لم يكن الأمر كذلك ؛ لأنك بهذا ستجعل عنده هذه الرغبة في المستقبل ، ولا تحاول أن تشعره بعدم فهمه لمهنته ؛ لأن هذا قد يسبب لك متاعب تجرح شعورك .

وقد سمعت ذات مرة ممثلة أوروبية تحتج — وهي في

البلاتوه — على مدير التصوير ، وتتهمه بأنه لم يسقط عليها الضوء بكمية كافية ، فرد عليها مدير التصوير بأنه أعطاهما قدرا من الضوء مثل باقى الممثلين فى الفيلم ، فانفجرت فيه قائلة :

— حسنا أأست أنا النجمة ؟

فأجابها مدير التصوير :

— نجمة ! انك لم تصلى بعد الى مستوى كومبارس من الدرجة الثانية .

\*

## المصور

المصور هو الشخص الوحيد الذى يرى ويضبط الصورة التى ستظهر على الشاشة أثناء تصويره لها . فكر فيما يعنيه هذا ، وابدأ فى تقدير دوره .

ان الفيلم الذى يخرج حسب القصة الحرفية ، أو السيناريو الأسمى ، يكون فى صورته النهائية مجموعة من الصور المتحركة داخل الكادر المستطيل الشكل ( بالاضافة الى مجرى الصوت ) .

فعملية ترجمة الموضوع — أو القصة — الى صور تعتمد أساسا على كاتب السيناريو ، وهذا الكاتب — على

أحسن الفروض — لن يكتبها الا بطريقة ناقصة وعامة .  
(اجاول قليلا أن مترجم — بالكلام — مضمون صورة ما ،  
وتخيل بعد ذلك كل التعقيدات التي تحمل زيادة في الحركة.)  
إن كاتب السيناريو الذي يحاول أن يتقن عمله سيضيع في  
التفصيلات ، ويقضى في كتابة السيناريو عدة سنوات .

ويذهب المخرج الى أبعد من هذا بكثير ، فهو  
— أساسا — الذي يقدر ما هي أجزاء الحركة التي تتطلب  
منه عزلها ووضعها في منظر كبير ، وما هي الأجزاء التي يجب  
معالجتها في منظر عام ، وهو الذي يقوم بعمل التقطيع  
( Découpage ) بمعنى أنه يجعل جوهر السيناريو مرئيا ،  
ويخطط تكوين كل لقطة ، فإذا لم يكن المخرج مصورا في  
الأصل فإنه لا يستطيع أن يصل بهذا العمل الى أفضل  
النتائج .

ويترك الوضع النهائي للصور — التي يكون لها  
تعبير قوى في داخل الكادر — الى عناية المصور ، الذي  
— كما عرفنا من قبل — يعمل تبعا لأوامر مدير التصوير  
( الا اذا كان شخصا واحدا ) .

ولنأخذ — اذا شئت — منظر آخر من فيلم «قارب من  
الورق» الذي أشير اليه في السيناريو بهذه الصورة  
المختصرة التالية :



١٥٥ — داخلى — صالون فى منزل ريفى . نهار .

شاب يجلس على كرسى يفتح الباب من خلفه ، وتدخل الزوجة الشابة الى الغرفة ثم تتوقف . ينهض الشاب .

لقد كانت هذه هى الفرصة المناسبة لظهور قصة الحب بوضوح ؛ لأنهما قد اضطرا للعودة الى المنزل بعد أن قامت عاصفة أثناء نزهتهما معا بعد الظهر على الشاطئ فى جو شاعرى بالرغم من وجود الطفل معهما ، وقد سنحت لهما الفرصة بالانفراد للمرة الأولى ، وبعد أن ذهب الطفل لينام . وهكذا كان ينبغى شحن المنظر بالعاطفة ، وكانت المشكلة فى العثور على الطريقة التى يضاف بها الجو العاطفى الى هذا المنظر الذى لا يحتوى الا على أحداث عادية .

فما هو دور الممثلين فى هذا ؟ لقد سبق أن قلنا — ونعيده هنا — ان التمثيل ليس الا احدى الوسائل العديدة للتعبير السينمائى ، فاهمالنا لعنصر ، وابرأنا لآخر يوقعنا فى الخطأ .

\*

مساعدة تكوين الصورة للممثل

من تجاربى السابقة فى الازحاج ، كنت أعرف على وجه التقريب ما هو الضرورى ، وكنت أعرف انه لا يكفى

لتصوير الحركة أن أدير الكاميرا لتظهر الكرسي كاملا والشاب الذي يجلس عليه والباب من خلفه ، وأترك بعد ذلك الممثلين يتخبطون في الوصول الى اثاره الانفعال والتوتر العاطفي .

وكنتم أعرف أنه يجب ادخال عامل العنف في تكوين الصورة ، واطهار التباين بين مقدمة المنظر ومؤخرته . وكنتم أستطيع أن أشرح كل هذا للمصور — الذي كان في نفس الوقت مديرا للتصوير — وكان عليه أن يترجم أفكارى عمليا .

فوضع المصور (الكاميرا) بطريقة تظهر جانبا من وجه الشاب في منظر كبير متوسط على يمين الصورة ، وكان الباب من خلفه يشغل يسار الصورة ، ولم يكن هذا كافيا في البداية ، وأظهرت البروفة أن المنظر يسير سيرا جيدا ، ويجذب الانتباه ، حتى يقوم الممثل الشاب من مقعده ، فيملأ المنظر تدريجيا من مؤخرته الى مقدمته ، وبذلك كان يعوق رؤيتنا للزوجة الشابة الواقفة على الباب ، ولم يكن في نيتنا — بالتأكيد — أن نخفيها عن الجمهور في هذه اللحظة بالذات ، لذا تحتم علينا نقل الكاميرا قليلا من ناحية اليسار ،

حتى تظهر الباب في وسط الصورة ، وفي النهاية تم تصوير الحركة كالتالى :

منظر كبير متوسط للشاب من الجانب ( بروفيل ) .  
يدير رأسه وكأنه يشعر بوجود شخص ما وراء الباب .  
يقوم ( خارج الكادر ) وبهذا يكون الباب عن يمينه .  
وتعبر الشابة عتبة الباب ، وتتوقف . تنقلص أصابع اليد اليمنى للشاب ( وترى اليد من الناحية اليسرى في الصورة وهي تشغل تقريبا نفس المكان الذي كانت فيه صورة الزوجة ) وتقبض على قماش الروب دى شامبر الذى يرتديه .  
وهذا وصف غير دقيق ، وهو يثبت لك صعوبة وصف الصورة المتحركة بالكلمات ، وتستطيع أن تتحقق الى أى حد يكون المؤلفون والمخرجون والممثلون تحت رحمة المصور الذى يمارس عمله في مجال الرؤية فقط .

وينطبق هذا خاصة على الأفلام الصامتة ، أما في الأفلام الناطقة ، فإن الحوار قد يعوض قصص خيال المصور ، اذا كان مكتوبا بطريقة جيدة ، واذا كان الممثلون يتقنون أداء أدوارهم ، بينما اذا أخطأ المصور في الفيلم الصامت فليس أمامه أى وسائل أخرى لتعويض هذا الخطأ ، وهذه ملاحظة جديرة بالذكر .

## الحركة فى مقبلة المنظر

من السهل أن تتعاون مع المصور بجهودك اذا فهمت ما يحاول عمله ، واذا عرفت الى أى حد يمكنك الاعتماد عليه ، وسوف تحصل على قسط من الرضا لاشتراكك فى إنتاج أثر طيب ، حتى ولو كان هذا الأثر قد خطر لشخص آخر .

وأحيانا — كما فى المنظر السابق — تتوقف قيمة التكوين على دقة حركات الممثل الواقف قريبا من الكاميرا ، فاذا انحرف الشاب وهو يقوم من مقعده بضعة سنتيمترات الى اليسار فان يده لن تظهر فى كادر الصورة ، واذا انحرف قليلا الى اليمين فانه سيخفى الزوجة الشابة الواقعة فى مؤخرة الغرفة .

والطريقة المثلى للحصول على نتيجة طيبة فى مثل هذا النوع من المناظر هى محاولة تحديد الموضع الصحيح — أثناء البروفة — بعلامتين مثلا فى نفس الاتجاه البصرى، كما يفعل المرء عند التصوير بالبندقية . ( وبهذا سيكون وجهك فى المجال البؤرى للعدسة عند التصوير ) .

وتذكر أن الحركات السريعة أو المفاجئة التى تؤدي بالقرب من الكاميرا تكون مكبرة دائما . فاذا نهض الممثل

للشباب فجأة فان جسمه كله سيغطي الشاشة . وعليه أن يبطئ حركاته بشدة ، حتى يكسبها المظهر الطبيعي ، وحتى



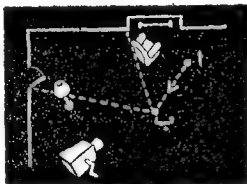
صورتان لبداية ونهاية احدى اللقطات من فيلم « قارب من الورق » تدلان على كيفية اعتماد القيمة التعبيرية للتكوين على التنظيم الدقيق لحركات الممثل الذي يوجد بالقرب من الكاميرا .



يحصل على الغرض المطلوب . وبهذا يكون بمثابة الستار الذي يزاح ببطء للكشف عن المرأة الشابة التي تظهر بعد ذلك في مؤخرة الصورة . وإذا بالغ الممثل في نهاية اللقطة في حركات أصابعه — عندما يكون بالقرب من الكاميرا — فان هذا يثير دوامة كبيرة على الشاشة . ويكفيه أن يقبض يديه ليجذب انتباه الجمهور بالتدرج من المنظر الخلفي الى المنظر الأمامي .

والأفضل دائما أن تأخذ بيد المتفرج الى اكتشاف ما تريد وكأنه هو الذى اكتشفه بنفسه ، بدلا من جذب

يمتطع الممثل غالبا أن يحدد موضعه بواسطة قطع من الأثاث الموجود بالديكور . وهنا ، يحدد الممثل الذى يجب عليه الانتقال من النقطة (أ) الى النقطة (ب) - النقطة (ب) بأنها هي التى فى مستوى امتداد الصباح مع الباب ، وكذلك يظهر الكرسي مع نهاية الدفاعة .



اتباهه بشدة وكأنك تقول له « هيه . انظر هنا ، هذا مهم » .

\*

#### مواضع الاهتمام للمصور

وطبعا لا يقوم تكوين الصورة دائما بدور هام ؛ فهناك كثير من المناظر لا تتطلب أكثر من جو عادى ( يترك فيها التكوين بدون تحديد دقيق ) ويأخذ فيها الممثل حريته فى الحركة . الا أن هناك أسبابا أخرى تستدعى التعاون مع المصور غير تكوين الصورة فقط .

وربما تكون الكاميرا ثابتة فى بداية المنظر ، ثم تبدأ فى التحرك عندما يبدأ الممثل حركته ، وقد يلزم أن تتحرك

الكاميرا بطريقة ( البان ) أو على ( الشاريوه ) لتحفظ بالمثل داخل الكادر . فإذا كانت العلامة التي يتدّى عندها المصور فى التصوير هى الخطوة الأولى للممثل فانه لا يستطيع اللحاق به مما يحدث قفزة فى المنظر على الشاشة .

ومن البديهي أن الحركتين يجب أن تبدأ فى آن واحد . ولكى تسهل عمل المصور عليك أن تخطره بما ستفعل : وذلك بنقل ثقل جسمك فعلا من قدم الى أخرى قبل أن تبدأ فى السير فعلا . وأن تبطىء من خطواتك قبل أن تقف حتى يستطيع المصور أن يتقن عمله وهو يشبه السائق الذى يرى من بعيد علامة محددة فيضغط فجأة على الفرامل .

وربما تسأل بهذه المناسبة كيف يمكن اذن للممثل — الذى يستخدم كافة جهودده ليتحكم فى حركاته من أجل تكوين الصورة وكل المطالب الفنية الأخرى — أن يتفحص دوره فى الوقت نفسه ؟ والاجابة على هذا السؤال تؤكد امكان ذلك ، وكما رأينا من قبل أن هذا هو جوهر التمثيل السينمائى .

وإذا كنت قد شاهدت فيلم «ثلاثة يعودون الى المنزل»

جك الذي يدور حول مفسكر لأسرى الحرب في اليابان —  
فأنت ستذكر بلا شك منظر « سسوهايا كاوا » الذي قام  
بدور الضابط الياباني ، وهو يضطج مع بعض الأطفال  
الأمريكيين ليتناولوا الشاي عنده . يحدث هذا في اللحظة  
التي أعقبت سماعه بمقتل أولاده في مأساة هيروشيما .

وبينما كان الأطفال يلتفون حول المائدة يتعد هو قليلا  
وهو يصغى الى مرحهم وثرثرتهم . وتقوم الكاميرا بحركة  
« البان » ثم تقترب على « الشاريوه » من سسوهايا كاوا لتظهره  
في منظر كبير ، وفي تلك اللحظة يملأ وجهه الشائبة  
( أو بمعنى آخر في اللحظة التي سبق الاتفاق عليها مع  
المصور والمحددة بدقة ) تبدأ شفاته في الارتعاش وينفجر  
في البكاء .

وذلك مثال على التمثيل السينمائي الصادق والمنظم  
تماما في الوقت نفسه ، ومن ناحية أخرى فإن الحركة  
السريعة للكاميرا على الشاريوه تشترك في التمثيل لتجعله  
أكثر تعقيدا .

والمثل السينمائي الممتاز لا يقنع بالتمثيل أمام الكاميرا  
وإنما يمثل مع الكاميرا ويجعلها تعمل من أجله .



## المولف

لقد تحدثنا فيما سبق عن عمل المولف ، ولقد ذكرنا كيف أنه يستطيع — بقطع بعض الأطوال الزائدة من الشريط — أن يخلق التأثير الزمنى للايقاع فى الفيلم .  
وليس هذا فصص ، فالمولف يمكنه — وغالبا ما يفعل — أن ينقذ الممثل الردىء من الفشل وأن يظهره أفضل مما هو بكثير فى الواقع .

وربما يبدو غريبا بعد كل هذا أن المولف لا يقوم الا بتركيب شرائط الفيلم الذى قد سجل عليها من قبل تمثيل الممثلين بطريقة لا يمكن تغييرها .

يتكون الفيلم العادى غالبا من خمسمائة الى ألف جزء منفصل من الشرائط تقريبا . ويتحدد تسلسل الفيلم من طول كل شريط ومن وضعه بالنسبة لغيره كما تتحدد كذلك ديناميكته وقدرته على جذب الانتباه ، وطابعه الكوميدي أو الدرامى ، وباختصار تتحدد القصة بأكملها .

فالمولف يأخذ مثلا شريطا طويلا . نرى فيه فتاة تهيق على رصيف المحطة ، وتحرك يدها مودعة صديقها . وعلى المخرج أن يحدد ، أترك الفيلم هكذا أم يقطعه ؟ وتبيننا لما يقرره يستطيع الجمهور أن يقول : « كم هذا جميل

ومؤثر؟! «أو متى ستتوقف هذه الفتاة عن تحريك يديها»  
ومن البديهي أن هذا مثال بسيط ؛ لأن المنظر يحتوى  
على خاتمة طبيعية في معظم الحالات . فربما تشب الفتاة  
على قدمها عند آخر اشارات الوداع ثم تدور على عقيها  
وتغادر المحطة .

فعند أى جزء يجب أن يتم القطع ؟ ان هذا يعتمد — الى  
حد كبير — على المنظر التالى ، ومن الواضح ان الشابة  
لا تستطيع الرجوع اذا كان المنظر التالى يشير الى صديقها  
وهو ينظر من الشباك ، ويواصل تحريك يديه بشدة ،  
وبالعكس اذا تركنا الفتاة تشب على قدمها فلا يصح أن  
يظهر القطار بعد ذلك اذ أنه سيكون بعيدا .

وحتى لو قصرت المناظر الى طولها المناسب وارتبطت  
بعد ذلك وفق تعليمات السيناريو والاخراج ( ويستلغى  
هذا ذكاء لا بأس به ) . ولكن التوليف يعتمد عن تحديد  
هذه الأعمال البسيطة . وفي الغالب ، يكون للمؤلف حرية  
كبيرة في أعمال الربط . وهكذا ، عندما يطلب تقديم  
حدثين متوازيين يتجهان الى الذروة ( الأثر الذى ينبج  
دائما ) ويكون تحت تصرف المؤلف منظران رئيسيان —  
على الأقل ، ولهما الطول الكافى — : أحدهما يشير الى

البطلة وهى تحاول التخلص من مخالب الخائن ، والآخر الى  
البطل وهو يسرع لاقادها

ويستطيع المؤلف أن يقطع جزءا من اللقطة الأولى  
ويربطه بجزء من اللقطة الثانية ثم يضيف جزءا آخر من اللقطة  
الأولى مرتبا أجزاء اللقطات على التوالي بحيث تختصر  
أطوالها شيئا فشيئا . ونتيجة ذلك زيادة التشويق عند  
الجمهور ( « أين هو ؟ ها هو » ، « ترى هل سيصل ؟ »  
« بسرعة ! بسرعة ! »

ومن المعتاد أن يكون لدى المؤلف أكثر من خطتين .  
والمخرج البارع هو الذى يعطى لقطات ذات مناظر كبيرة  
للخائن وهو يظهر شراسته وكذلك للحسناء الباكية ولحوافر  
الخيول وهى تدق الأرض بسرعة جنونية مما يتيح لها أن  
تولف تبعا للخطة .

\*

### حرية المؤلف فى الاختيار

عندما يقوم المؤلف بعمل مشهد من هذا النوع ، فإن  
قيمة التمثيل تفقد قيمتها تقريبا ، وفى الحالات الأخرى —  
التي يكون الموقف فيها أكثر تباينا — فإن المؤلف يستطيع  
أن يبرز قيمة التمثيل .

وتصور موقفا يعاتب فيه الأب ابنه على سلوكه السيء  
ويجرى هذا المنظر في مكتب الأب أمام مشاهد واحد وهو  
الكلب الراقد أمام المدفأة .

يقول الأب : « اذا كانت أمك قد علمتك هذا ... »  
يحاول الابن أن يجيب « ولكن يا بابا أنا لم أقم أبدا .. »  
ويستمر الأب في توبيخه .

ومن المحتمل أن يكون المخرج قد صور المشهد في  
منظر عام مستمر ( منظر شامل للغرفة ) ثم منظر كبير  
للأب ، وللابن وللكلب ، وذلك للربط بينها .

وتتوفر للمولف امكانيات كثيرة . فهو يستطيع أن  
يبدأ بالمنظر العام ليحدد مكان المنظر ، ثم يربطه بمنظر كبير  
للأب وهو يبدأ في الحديث ، وبعد ذلك منظر كبير للابن  
وهو يتكلم بدوره ، ثم يعود الى الأب ، وذلك حل سهل .

ويستطيع كذلك — ما دامت الصورة والصوت سيولفان  
على افراد — أن يجعل المنظر الكبير للأب مستمر ، ويسمعا  
اجابة الابن دون أن نراه ويسمى هذا بالصوت الخارجى .  
وهذه الطريقة تستخدم لاختفاء الممثل ان لم يكن  
ممتازا في تمثيله .

وبالعكس ، فاذا تركنا الأب فانه يمكن ازالة اللقطة  
الكبيرة لابن وهو يجاهد في الرد بكلمة ، ومع مصاحبة  
صوت الأب وهو يوبخه .

ويستطيع المؤلف أن يقرر أن الكلب قد مثل بشكل  
أفضل من الآخرين فيسمعنا نهاية تويخ الأب على بداية  
منظر كبير للكلب وهو يتأهب ، أو يحك جلده . ومع  
الاعتذار للممثلين ، فانه اتضح أن هذه الطريقة الأخيرة  
غالبا ما تكون أفضل من سابقتها .

فكر في هذا المثال وسوف تتحقق أن المؤلف اذا لم  
يستطع أن يحسن من قيمة التمثيل ، فانه يستطيع على الأقل  
تهذيبه بحذف الأجزاء الرديئة ، وابرار الأجزاء الجيدة .

\*

### ربط الحركة في التوليف

ان المؤلف يستطيع معاوتك جيدا اذا ساعدته من  
فاحيتك بتجهيز المادة التي تصلح للتوليف . فمثلا ، في  
مشهد من النوع الذى وضعناه ، وعند تصوير المناظر العامة  
والكبيرة ، لا يستطيع المؤلف أن يولفها بطريقة ملائمة اذا  
كانت الحركة تتابع في هذين النوعين من المناظر .

وإذا كنا نريد تصوير مشهد لأب وهو يشير بأصبعه  
الى ابنه ، فانه يجب أن يعيد الحركة نفسها عندما تؤخذ في  
منظر كبير . والا فان المؤلف لا يتمكن من ربطها بطريقة  
صحيحة .

وفي الواقع ، أن أداء الممثل لا يكون خياليا أبدا ،  
بمعنى انه يجعل كل التوليف مستحيلا ، حيث أن المؤلف  
يستطيع أن يقطع وأن يصل المناظر عند المواضع الأكثر  
تناسبا مع الايقاع والحركة الدراماتيكية وأن يجعلها  
تناسب باحكام تام حركة بعد حركة خلال المناظر كلها .

ولنصف الى ذلك أنه اذا كان ثمة اختيار فان  
المؤلف يفضل عامة الربط عن طريق الحركة بمعنى أنه  
يولف عند بداية الحركة — الصغيرة المعبرة — وأن يصل  
نفس الحركة بالمنظر الكبير : وقد تختفى الحركة التغير في  
المسافات ويكون الأثر على الشاشة أكثر انسجاما .

فاذا لاحظت عند الانتهاء من عمل الفيلم أن زميلا لك  
قد سرق الكاميرا منك في المنظر الكبير ، فلا تلق باللوم  
على المؤلف ، ولكن قل لنفسك : ربما انه لم يستطيع أن  
يختار ، لأنه كان من الصعب الربط بين لقطاتك .

ولا توجد الا طريقة واحدة مؤكدة لاعادة نفس الحركة

بالضبط وذلك باستذكارها جيدا أثناء البروفة ، ونحن نوصى على هذه الطريقة لأسباب عديدة .

لا تعتمد على وحى اللحظة الأخيرة وانما عليك نبذ الوعى ان كان هناك منظر سوف يتغير عند التوليف . وعندما يعاد تصوير احدى اللقطات عدة مرات ، فان الممثل ينتهز الفرصة ويميل الى التحسين فى أداء دوره بطرق جديدة . ولكن عليك أن تقاوم هذا الاغراء .

ولنفرض أنه — بالرغم من هذه النصيحة — قد تملكك الاغراء ، كما يحدث غالبا ، فاذا عرفت أن تمثيلك قد حدث فيه اختلاف طفيف بين لقطة وأخرى ، فان الطريقة الوحيدة التى تتخذ لصالحك ولصالح المؤلف هى أن تقنع المخرج حتى يصورك فى لقطتين كبيرتين مختلفتين .

ففى فيلم « سرساو باولو » مثلا ، وفى أحد مناظره التى تدور بين (كولين جراى) وىنى ، كنت جالسا على حافة مكتبى حيث كان على أن أطربها اطراء كاذبا ، وأنا أحتسى القهوة . وأثناء البدء فى تصوير اللقطة الرئيسية كنت أمسك الفنجان وطبقه بكلتا يدى فى بساطة ، ولكنى كنت عصيبا والفنجان يهتز فى يدى وعند اعادة التصوير كانت أعصابى قد هدأت وكان تفكيرى منحصرا فى تقمص

دورى ، وفكرت أنى لو تركت يدى تسقط بعدم اكتراث  
على ركبتى فمعنى هذا أنى شخص متجرد من العادات  
الحميدة وشقى واثق من نفسه .



ولكى نسهل عمل المؤلف ، على  
الممثل أن يعيد حركاته بطريقة  
محددة ، وخاصة عند تصوير  
منظر كبير لربطه بمنظر رئيسى .  
فالمنظر الكبير هنا لا يرتبط  
بالمنظر الذى يجمع الاثنين ،  
وذلك لأن الممثل قد انزل يده  
عن الفنجان .



وقد قبل المخرج أن يأخذ لقطتين كبيرتين لى : احدهما ،  
وأنا أمسك الفنجان بكلتا يدى ، والثانية : وأنا أضع يدى  
على ركبتى . وهكذا يستطيع المؤلف أن يختار ، ولن  
يكون مضطرا بالتالى أن يأخذ منظرا أقل جودة لكى يكمل  
به التسلسل .

ولما كانت ميزانية أفلام الهواة محدودة طبعاً ، فإنها



لن تتحلل أى اسراف فى استعمال الشريط ، وبهذا تبرز قيمة الربط المحكم وأهميته هنا . فاذا وفرت من أموال المنتج فإن هذا لن يرفع قيمة تمثيلك ، ولكنه سيجمله أقرب الى الاتقان .

ولما كنا بصدد الحديث عن التسلسل ، فانه يجب التنبيه



إذا كان المؤلف يريد أن ينتقل من منظر جماعى الى منظر كبير يظهر فيه شخصا واحدا فيجب على هذا الشخص أن ينظر دائما فى نفس الاتجاه من حيث وضعه بالنسبة للكاميرا فالمنظر الكبير فى الشكل الثانى يمكن ربطه بالشكل الأول بينما أن الشكل الثالث يقطع التسلسل .



الى خطأ ممكن الحدوث ، فلنفرض أنك تمثل في منظر وأمامك ممثل آخر ، وأن الكاميرا تصورك من الجانب ، ثم تصورك بعد ذلك في منظر كبير ( وعندما ترى الكاميرا من وجهة نظر الممثل الآخر ) .. وعندئذ فأياك أن تنظر مباشرة الى عدسة الكاميرا ؛ لأنك بهذا تبدو على الشاشة وكأنك تحدث في الجمهور ، وهذه النظرة يحتفظ بها لبعض المواقف الاستثنائية فقط .

وعليك أن تتذكر القاعدة الآتية : اذا كانت الكاميرا على يسارك في احدى اللقطات الجماعية ، فوجه نظرك الى يسار العدسة قليلا في المنظر الكبير . واذا كانت الكاميرا على يمينك فوجه نظرك بالتالى الى يمين العدسة قليلا . وعندئذ يستطيع المؤلف أن يربط المناظر ويتخلص من التأثير الخاطئ الذى يوحى بأن الممثل الآخر قد غير مكانه بلا داع .

### التمهيد للتوليف

ما هى المطالب الأخرى التى يريدتها المؤلف من الممثل بجانب مسألة الربط ؟ حقا انه من الصعب القول : ان عمل

المولف يبدأ فى اللحظة التى ينتهى فيها الممثل من عمله وأن هناك قليلا من الفوضى للاتصال الشخصى .

ويستحسن أن يساعد الممثل المولف وذلك بأن يفكر مقدما — بطريقة ما — فى الكيفية التى سيولف بها المنظر بالتالى ، وذلك بأن تترك المخرج يوجهك بتعليماته ؛ لأن المناظر فى الواقع يجب أن تحتوى على مواضع يكون القطع طبيعيا عندها ، وأن يبرزها حتى يستطيع المولف أن يستعملها فى سهولة ويقين .

ولنأخذ منظرا من فيلم « قارب من الورق » مرة أخرى :

الشاب وحده فى صالة المنزل الريفى ، والزوجة الشابة تصعد وتذهب بالصبي الى فراشه . يجلس الشاب على الكرسي فى انتظارها وهذا ما يجعله ينظر الى سمكة ثانية تعوم فى الحوض الموضوع على المدفأة . ( ويشعر أن هذه التذكيرات بالزوج الغائب قد بدأت تزعجه . ) يمسك كتابا ويميل كما لو كان فى نية أن يستغرق فى قراءته ، ولكنه لا يركز نفسه فيه وينجذب نظره مرة أخرى ناحية السمكة .

وعند اخراج هذا المنظر صور على أربع لقطات :

١ — منظر متوسط للشاب ، وتظهر فيه الحركة

بأكملها .

٢ — منظر كبير للشاب وهو في الجزء الأخير من

الحركة .

٣ — منظر كبير للسكة .

٤ — منظر كبير جدا للسكة .

وأخيرا تم توليف المناظر كالتالى :

( أ ) جزء من اللقطة رقم (١) حتى اللحظة التى يلمح الشاب

فيها السكة .

(ب) جزء طويل من نهاية اللقطة رقم (٣) .

(ج) جزء آخر من اللقطة رقم (١) حتى اللحظة التى يحاول

فيها الشاب أن يركز نفسه فى المطالعة .

( د ) جزء صغير من اللقطة رقم (٢) وعينا الشاب ترتفعان

ناحية السكة .

(هـ) جزء صغير من اللقطة رقم (٤) .

وليس على الممثل الذى يقوم بدور الشاب أن يؤكد

الربط بين الحركات فى المنظر المتوسط والمنظر الكبير فقط

بل عليه أيضا أن يشير الى المؤلف بنقطتين أساسيتين :

النظرة الأولى للعين ، غير المركزة على السكة ، ثم النظرة

الثانية التى ألقاها الشاب والتى تظهر عدم ارتياحه .  
وفى الحالة الأولى ، يشير الممثل الى هذه النقطة بأن  
يستلقى برأسه على ظهر الكرسي ثم يثبت رأسه المسندة  
على هذا النحو كما لو كان قد لمح السمكة فى هذه اللحظة  
لتوه . ويظل ثابتا لعدة ثوان ، قبل أن يسترد قواه ثم  
يتحول برأسه فى حزم ليختار الكتاب .

ولنفترض أن الممثل لم يحدد الموقف بواسطة عزله عن  
الحركة التى تحيط به . ولنفترض أنه قد أطلال النظر الى  
السمكة أثناء جلوسه وأخذه للكتاب . فان المؤلف فى هذه  
الحالة سيصل الى ادخال لقطة القطع دون أن يفقد الحدث  
الذى يتم القطع عنده قيمته تماما ، ولكن هذه الاشارة  
كانت ضعيفة التأثير وجعلت الجمهور يستاء دون أن يعرف  
السبب ..

ويجب ألا ننسى أن المؤلف — وهو أيضا فنان —  
لا يصل بالضبط — تبعا لخطة نظرية سبق تحديدها —  
وبالتأكيد فهو يعرف نظريته . ولكنه يعرف أيضا انه يجب  
عليه الابتعاد عنها غالبا حتى يحفظ خير ما فى الجوهر الانسانى  
الذى يملأ به ثغرات الشرائط التى يجب أن يستعملها ، كما  
أنه يتلمس طريقه باحثا عن أحسن الطرق لمعالجة كل لقطة

وناشدا الالهام الذى سوف يساعده على العثور على مواضع القطع الأكثر فعالية .

ويأتى هذا الالهام فى الغالب للممثل ( وأحيانا دون أن يعلم ) ويستطيع الالهام مثلا أن ينبه الى التغيير السريع فى التعبير مما يوحى بالانتقال الى المنظر التالى .

والممثل الذى فهم ميكانيزم عملية الصبر هذه — التى تبدأ عندما ينتهى من عمله الأسمى — انما هو الممثل السينمائى حقا . وهو الذى يساهم بطريقة فعالة فى خلق منظر بدلا من أن يترك نفسه يستخدم كمادة خام ، ثم يتعجب بعد ذلك قائلا : ان السينما لا تقدم أى امكانية للعمل الخلاق .

### المخرج

لقد تركنا الكلام عن المخرج حتى الآن — بالرغم من أنه أكثر العاملين فى السينما أهمية ؛ وذلك لأنه لا يمكننا تحديد مهمته الا بعد التعرض للتصوير والتوليف . ان مهمة المخرج هى نقل القصة الى الشاشة ، ولكى يفعل هذا عليه أن يستعين بحركة الكاميرا وبالتوليف وبكل الأدوات الأخرى للمهنة . ومع هذا فان مجال عمله غير محدد تماما .

وحيث أن جميع عناصر الإنتاج تحت تصرف المخرج ، فهو — من الناحية النظرية — الشخصية الوحيدة التي تستطيع أن تتخيل الصورة الكاملة للفيلم ، وهو صاحب النهى والأمر الذى يوجه جميع الفنانين .

فهو يستطيع أن يقول لمدير التصوير : « انى أعرف جيدا أن هذا المنظر يجب أن يعبر عن جو القلق ، ولكننى لا أريد أى ظل شامل ، وكل شيء يجب أن يكون واضحا وباعثا على الاطمئنان » وهو يقول ذلك لأنه يعرف انه سوف يستخدم الموسيقى التصويرية للتعبير عن جو القلق ولأنه يعتمد على التأثير المطلوب الناتج من التباين بين الوسائل البصرية والسمعية لكى يرفع من قيمة المشهد .

كما يستطيع أن يقول للممثل : « لا أريد أن يبدو عليك الشك فى أى شيء عندما تقدم لك القهوة الموضوع فيها السم » . لأن غرضه هو مفاجأة المخرجين بهذه الصدمة فيما بعد بمنظر كبير لفنجان القهوة وهو فى طريقه الى شفتى ممثل آخر .

### العلاقات الرقيقة :

من البادر أن يتفق الممثل مع المخرج على طريقة

التمثيل تماماً ؛ لأن الممثل لا يعرف — أساساً — المسائل التي تخرج عن مجال تمثيله . وهكذا فيجب أن يكون الممثل على استعداد للتساهل ، ومن ناحية أخرى ، لا يجوز للمخرج أن يفرض على الممثل مطالب تعسفية ، والأفضل أن يكشف عن تصوره العام بالقدر الذي يتيح للممثل التعديل في تمثيله ان كان هذا ضروريا .

ويصبح الأمر سهلاً اذا استطاع الممثل أن يتفق مع آراء المخرج في كل شيء . وبما أن الممثل كائن بشري فانه سيعتز بشخصيته الخاصة ويرفض أن يقبل حدوداً معينة . وقد يفهم الممثل ما يريد المخرج منه ، ومع ذلك فهو يشعر — بطريقة غريزية ذاتية — بالخطأ ، حتى لو كان صحيحاً من الناحية الموضوعية .

وتتلخص المشكلة بالنسبة للممثل في كيفية استيعابه لأفكار الآخرين وجعلها كأنها صادرة منه ، أما بالنسبة للمخرج فان مشكلته في كيفية تقديم أفكاره حتى يقبلها الممثل ويدخلها على دوره حتى يصل الى النتيجة المطلوبة .

والواقع أنهما يواجهان مشكلة واحدة معا ، ولكنهما يواجهانها من جانبيين مختلفين وهذا يفسر لنا السبب الذي



يشير الاحتكاكات بين المخرج والممثلين في حين أنها تقل بينه وبين مجموعة الفنانين الآخرين .

والموقف المثالي أن يعرف المخرج بالضبط الى أى حد يستطيع أن يواجه شخصية الممثل ، وأن يعرف الممثل من ناحيته مايريد المخرج منه حتى يفعله بالضبط .

ومع ذلك فلا يجب الاعتقاد بأن جميع المخرجين يعملون على أن تكون علاقاتهم بالممثلين رقيقة الى حد كبير ، أو أنهم يقومون بمحاولة في هذا السيل .

ويقنع غالبيتهم بالحل الأسهل الذى لا يصل الى الكمال ولكنه يضمن نتيجة مرضية على حد تعبيرهم .

### تنظيم العمل

وثمة طريقة تجبر الممثلين على عمل ما يطلبه المخرج منهم بالضبط ، بدون اعتراضات ودون أن يشغلوا أنفسهم بمعرفة الأسباب . « انظر الى يدى . سوف أضربك الآن . حبنا ! ابتعد » . ذلك هو المنهج المهنى الذى كان معمولاً به في عهد الفيلم الصامت وهو المنهج الذى يستعمله الهواة دائماً في أفلامهم الصامتة .

وأحياناً لا يمكن معرفة أسباب واضحة لتطبيق هذا

المنهج في مناظر الحوار . ولكننا نبالغ اليوم في الالاحاح على الاتجاه المعارض ، ولا سيما بعض المخرجين المهنيين الذين يستنجدون بحل آخر سهل ، ويتركون للممثل حريته الكاملة في تمثيل المنظر بشرط أن يؤديه صحيحا من وجهة النظر الفنية ، ويجدوهم الأمل في أن يدخل هذا المنهج — في الصورة العامة — بطريقة أكثر أو أقل تناسبا .

ومن المؤسف أن يشوه التأثير الجميل للتمثيل الفردي بسبب عدم التفاهم وهذه الحقيقة واقعة تنتج في أغلب الأحيان من التحسينات المتزايدة في فنية السينما التي تؤدي بنا الى التخصص الذي يزيد على مر الزمن .

واليوم ، فإن المخرج عليه أن يجمع بين أطراف وسائل التعبير جميعا ، تلك الوسائل التي يمكنه اعدادها بدرجة كبيرة من الكمال حتى يكون عالميا . ويوضح هذا لماذا يقل عدد المخرجين الممتازين في حين يكثر عدد المصورين والممثلين والمولفين الممتازين .

ولا تظن أن المخرج الذي يلقي بجزء من أعبائه على الممثل يكون مخرجا كسولا بالضرورة ، أو أنه ينقصه الاخلاص المهني . انما الأمر — في بساطة — هو عدم عثوره على حل غير ذلك .

## اهمية المشاهد الخارجى

ويعنى هذا أن عبئاً كبيراً يقع على عاتق الممثل الذى لا يستطيع رؤية تأثير عمله الا بعد فوات الأوان . ولكى يلاحظ نفسه بنفسه فانه يحتاج الى ملاحظة شخص خارجى شديد اليقظة .

ولقد ذكرت لى «جوجى ويزرز» ذات مرة : أنها لا تشعر أبداً بالارتياح الا عندما تسمع المخرج يتم بطرقة عادية بعد البروفة الأولى قائلاً : « حسناً » ودائماً ما تحتاجها الرغبة فى أن تقول له : « أرجوك . لا بد من وجود بعض الخطأ ، أيمكن أن يكون كله جيداً ؟ » .

ويجب على الممثل اذن أن يقدح ذهنه — أثناء البروفات — فى التحايل على المخرج ليعرف رأيه ، وهو يستطيع أن يجذب انتباه المخرج أثناء البروفة ، اذا كان يعرف مواضع ضعفه ، بالرغم من رغبة المخرج فى تجنب كل مناقشة ، ولا شك أن هذا فى صالح التمثيل ، وهذه المحاولة تحتاج الى الحكمة .

وأتذكر حواراً دار بينى وبين المخرج حيث كنت أدافع عن الخطأ لأحصل على الحقيقة :

هو — حسناً ، سنجرى الآن بروفة للمنظر الذى

تحدث فيه مع (جوى) حيث تختفى بعد هذا وراء الباب .  
أنا — ما الذى تريد أن تحصل عليه بالضبط ؟  
هو — حسنا ! .. أنت تعرف .. اجعله حيويا ..  
و .. أنت تعرف ما أعنيه .

أنا — نعم ! ولكن هل أظهر له أئنى أعلم بعشه لى .  
هو — فلنر .. لا يجب أن يكون لهذا أهمية كبيرة .  
أنا — بالعكس .. والا أصبح رديئا خاليا من المعنى .  
هو — حسنا .. افعل ما تراه ملائما .. أنت تعرف  
ما أعنيه .

مثل بقوة : سنجرى البروفة الآن . هل تسمح ؟  
وبعد البروفة :

هو — حسنا جدا . ولكن أضف على تمثيلك قوة  
أكثر . وأبرزه بأكثر مما فعلت . ( وهذا الرد هو ما كنت  
أريده عندما سألت المخرج ) .

والمخرج الممتاز هو الذى يكثّر من مطالبه ، لأنه  
لا يبحث عن الحل السهل . وهو يدرس مشاكله —  
يضطرك الى دراسة مشاكلك — ولن يكون مسرورا اذا  
واقفت بسهولة على رأيه . فيجب أن يصبح رأيه هو رأيك  
أنت .

فاذا قلت له : « حسناً . فأنا أستطيع أن أضحك ، اذا كانت هذه هى رغبتك ، ولكنى لا أظن أن الموقف يستلزم الضحك » وسوف تستمران فى المناقشة حتى يقنعك أو تقنعه أنت .

وليس صعباً أن تجعل مخرجاً يغير رأيه حتى لو كان مقتنعاً بصحته .

فاذا وصلت الى البروفة — بعد أن تفكر فى المنظر من حيث علاقته ببقية القصة — فانه يمكنك أحياناً اقتراح الأفكار على المخرج .

واذا صادقتك صعوبة فى السيناريو من حيث العمل أو القول ، فلا تردد فى اشراك المخرج معك . ولكن كن لبقاً وخاصة اذا كان المخرج — كما يحدث غالباً — قد اشترك فى وضع السيناريو .

وعاون المخرج على فهم طريقتك ، وما تفضله ، وما تكرهه ، فمثلاً ان كان من عاداتك اتقان التمثيل فى البروفات الأولى — كما أفعل أنا — فأخبره بهذا حتى يعمل حسابه ، أو ان كنت تفضل أن تبدأ التمثيل هادئاً فى البداية ، ثم تقويه بعد ذلك كما يفعل غالبية الممثلين ، حتى لا يضايق المخرج فتور تمثيلك فيما بعد .

وفي جميع الحالات عليك أن تلاحظ المخرج وأن  
تتخترم جهوده بقدر الامكان . وتذكر أنه بالرغم من أن عمله  
ليس محددًا ، فإنه يصنع في النهاية قيمة الفيلم سواء أكان  
في القمة — أو أعلى بقليل — أم كان أقل في المستوى  
كالحال في آلاف الأفلام .

## الحوار والحركة

يحكى أن مخرجاً في هوليوود أراد يوماً أن يدخل منظراً في فيلم كان يعمل في تصويره . وكان المنظر يشير إلى رجل بدأ يمل زوجته . وقد طلب من كاتب مشهور كتابة هذا الموضوع فكتب الكاتب ثلاثة صفحات من الحوار القوي وبعد أن قرأ المخرج الحوار المكتوب مزقه إلى قطع صغيرة . وتم تصوير المنظر المطلوب في النهاية كالآتي : الزوجان يصعدان في مصعد تعمل فيه فتاة جميلة ، وأثناء صعودهما ينظر الزوج مرة إلى الفتاة الجميلة ومرة إلى زوجته . وعند مغادرتهما المصعد يتنهد الزوج في حسرة ، وكان في هذا الكفاية .

وتشير هذه الحكاية إلى أن الحوار في القصة المصورة قليل الأهمية ، ويفسر لنا هذا أيضاً : لماذا لم نشغل أنفسنا بمسألة الحوار خاصة بعد أن كتبنا أربعة فصول في هذا الكتاب .

وعندما يقرأ الممثل المسرحي سيناريو أحد الأفلام فإنه يركز عادة اهتمامه على الحوار . وهذه عادة يرثي لها . إذ

أن الاشارات الأكثر تحديدا لخلق الدور تكون متضمنة عادة في الأوصاف الخاصة بالحركة . وقد تكلمنا عنها سابقا . ولا يجب الحكم على مقدرة كاتب السيناريو من كتابة الحوار ( فهذه موهبة ثانوية اذا شئت ) وانما من تجنبه له . ولكي تكون ممثلا سينمائيا ناجحا عليك أن تعرف كيف تعبر عن مشاعرك الداخلية بواسطة الكلمات البسيطة وأن تتحاشى النطق بالجمل الرنانة المليئة بالحماس .

#### اللقاء الطبيعي

يعتمد جزء كبير من التأهيل المسرحي على نبرات الصوت لأن الممثل المسرحي عليه أن يتعدى المشكلة التقنية ليَجعل صوته مسموعا للمتفرجين الجالسين في أقصى القاعة .

وهناك مدرسة واقعية في المسرح تريد من الممثل ألا يبالى بالجمهور ، وأن ينفلق على عالمه الجمالى ، وأن يعيش وحيدا مع شخصيات المسرحية . ذلك لأن الحوار يظل دائما هو وسيلة التعبير الوحيدة في المسرح ، فيجب أن يصل جيدا وباحكام ، حتى تستطيع أفكار المؤلف أن تصل الى آذان الجمهور الذى يجلس بعيدا .



وكما نعلم أن الهمس على المسرح يؤدي بصوت عال واضح ، وفي السينما لا يوجد هذا النوع من الهمس ، لأن مشكلة السماع التكنيكية في السينما من اختصاص مهندس الصوت لا الممثلين .

فاذا نطق الممثل السينمائي اجابته بطريقة صحيحة ، فهذا يعنى أنه استطاع أن يكون مسموعا للممثل الآخر الموجه اليه هذا الكلام وعلى مهندس الصوت أن يبحث عن المكان الملائم لوضع الميكروفون لكي يسمعه الجمهور بدوره .

فاذا كان الممثل يصيح بأعلى صوته ليخاطب حشدا كبيرا في منظر لاجتماع عام ، أو يهمس بكلام عاطفى في أذن صديقه الحميمة فان كلماته تسجل دائما بنفس الوضوح وذلك بوضع الميكروفون بعيدا أو قريبا حسب الحالة .

فليس الحوار اذن بالنسبة للممثل السينمائي مشكلة تكنيكية . فدروس الالتقاء لا تفرض على الممثل الا في حالة الصعوبة الحقيقية في النطق . وليس للممثل السينمائي أن يزيد من قوة صوته ولا أن يلقي بحواره في تكلف . وفضلا عن ذلك ، فانه يحدث نفس الأثر الكوميدي الذى ينتج من جهود شخص يحاول تعدى عقبة لا وجود لها .

ومن جهة أخرى ، فانه من الضروري تجنب الالتقاء غير المحدد المبهم . ولقد رأينا من قبل أن الحركات غير المرتبة أو غير المحددة تنتج أثرا سيئا خال من الانسجام ، وكذلك التسرع في الالتقاء .

والمبدأ الأساسى الذى يتيح أفكارا مناسبة يمكن فصل بعضها عن الآخر اكى تكون بداية كل فكرة جديدة مفهومة بوضوح يجد هنا مجالا لتطبيقه .

\*

### المغزى المستتر للحوار

ربما يبدو لك أن الحوار عندما يدخل فى التمثيل فلن يكون هناك ثمة صعوبة من هذه الناحية ، الا اذا فرض الحوار نفسه تلقائيا على الايقاع المناسب ، وكان المعنى يثبت على النطق بطريقة واضحة .

وليس هذا هو الحال دائما ، ففي الحياة غالبا — وخاصة فى أحسن المناظر المصورة — لا يكون الحوار عرضيا مباشرا للأفكار ، بل طريقة لمرض الأفكار على الشاشة .

وفى الفيلم الكوميدي « الحب يبحث عن مسكن » الذى يدور بعد الحرب ، والذى يتناول مشكلة الاسكان

— في أمريكا — نرى أن « جان آرثر » و « جويل ماكريام »  
يجلسان على درجات سلم إحدى العمارات ، ويبدأ الرجل  
بمغازلة الفتاة في صمت ، ودون أن تصده أخذت تتحدث  
— بلا توقف — عن رئيسها في العمل ( الذي هو خطيئها  
الرسمى في نفس الوقت ) .

وفي عبارات منمقة تأخذ في مدح خصال الرجل الآخر  
وصفاته التي تعجب بها . وقد أسكرها الحب وجعلها تتكلم  
بسرعة . وأصبحت جعلها غامضة شيئا فشيئا وأخيرا خرجت  
عن حدها ، ولم تعرف عم تتحدث .

والآن ، فإن نجاح هذا المشهد يعتمد على الموقف الذي  
يجعل أفكار « جان آرثر » لا تتفق مع كلامها . ومما لا شك  
فيه أن التفكير في كلمة « أحبك » أسهل من النطق بها  
ولكن من الصعب أن تمثل وتفكر في كلمة « أحبك » في  
آن واحد ، بينما تقول : « ان مستر براون لا يتأخر أبدا  
إذا ارتبط بموعد » .

#### التنوع في الالاء

من الممكن أن يقال الاجابة الواحدة بعشر طرق  
مختلفة ، وأن يكون لها في كل مرة معنى مختلفا :

وينطبق هذا خاصة على السينما الواقعية التي يندر أن يكون حوارها عميقا أو هاما في ذاته . خذ مثلا الصفحة الأولى من السيناريو والتقط جملة صغيرة عادية من هذا النوع « انك جميلة هذا المساء يا حبيبتي .. »

ثم أعط لهذا الكلام دلالة تتناسب مع الشخصية ومضمون الحوار . فمن الممكن أن تقولها بطريقة عادية لا يشتم منها أية دلالة معينة ، ومن الممكن أن تضغط على (هذا المساء) كما يمكنك أيضا أن تتوقف قليلا ، ثم تقول : « يا حبيبتي » ثلاث طرق ، تعبر كل منها عن فكرة مختلفة . وبفضل هذه الطريقة يمكنك أن تعطى نفس المعنى لحوار ردىء الكتابة وغامض . فكلما كان الحوار رديئا كلما كان على الممثل أن يجتهد في اكتشاف معنى المنظر وأن يجعله واضحا بالرغم من عدم كفاية الحوار الموضوع .

والممثل الهاوى (بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة) لا ينسى أبدا أن يسمع الرد المكتوب . فهو اما أن يقرأه من الذاكرة كما يتخيله في السيناريو ، واما أن يقول « حسنا . لنبدأ الآن في التمثيل » ويبدأ الالتقاء موضحا كل كلمة . وتكون بدايته منظمة وموحدة بدلا من التنويع حتى تتبع بسرعة التفكير ، وبهذا تضعي كلماته في القاء ذى وتيرة واحدة ، بدلا

من ابراز بعض الكلمات دفعة واحدة ، ونطق بعض الكلمات الأخرى بالضغط على كل كلمة منها ، كما يحدث في الحياة . ولكي يحاول اضفاء الحيوية على رده فانه يلزم نفسه بالتوقف قليلا ، أو يغير نبرات صوته بلا سبب أو اقتناع داخلي .

\*

### التأثير الصوتي

يلاحظ غالبا في الحياة أن أغلب الذين يضحكون أصواتهم أثناء حديثهم هم الذين يستخدمون وسائل التعبير الأكثر تحديدا . وهم بهذا يبحثون عن تعويض فقرهم اللغوي بواسطة الانفعال الصوتي الخالص .

وكذلك فان الهاوى غالبا ما تكون لديه رغبة شديدة في الجهر بصوته في التمثيل ، بدون أن يحتفظ لنفسه بمجال كاف من أجل المؤثرات الخاصة أو يرفع صوته تدريجيا اذا دعى الأمر .

كما في الفيلم الناطق للهواة المسمى « الساعة المظلمة » الذي أنتجته (جمعية أفلام بلانيه) (\*) وفضلا عن ذلك فان

---

\* نشر سيناريو هذا الفيلم في كتاب « كيف تكتب سيناريو » تأليف أوسول بلاكستون في نفس السلسلة .

الخبرة بالجماهير والمخاطرة الفنية التكنيكية الملحوظة تقدم  
أمثلة عديدة لصعوبات من هذا النوع .

ويبدأ الفيلم بصوت خارجي لامرأة شابة نراها عند  
مغادرتها المكتب لتعود الى منزلها . يقول الصوت : « اني  
أود العودة سريعا الى منزلي هذا المساء » أو ما شابه ذلك .  
والجملة عادية ، وهي لا تضيف — علاوة على ذلك — شيئا  
الى الصورة . وعلى هذا ، فبدلا من أن ينطق الممثل بهذه  
الكلمات البسيطة عليه أن يؤديها بصوت منفعل ل حاجته الى  
التعبير عن عواطفه الداخلية بشكل خارجي .

وبعد ذلك بقليل ، وفي المنظر المشحون بالعاطفة الذي  
تخبر فيه الشابة عشيقها بأنها لا تستطيع أن تتبعه ، وأنها  
يجب أن تظل بجانب زوجها ، الذي عاد من الحرب بعد أن  
فقد بصره . لقد كانت تقول هذا بنفس النغمة ونفس  
الطريقة التي أدت بها التعليق السابق .

والعلاج الوحيد لهذا العيب هو الاسترخاء والراحة  
اللذان تحدثنا عنهما قبل ذلك . وفي الواقع ، فانه لا يحدث  
اطلاقا نقص في النظام الصوتي ، وقد كان صوت الممثلة في  
فيلم ( الساعة المظلمة ) دائما مسموعا بوضوح ولكن  
الاتصال — الذي كان يرعش هذا الصوت — لم يكن

صادرا من المواقف العاطفية ، كما كنا نشعر تماما ، وانما  
من رهبة الوقوف أمام الميكروفون .

\*

### تسجيل الصوت بعد التصوير

ومما لا شك فيه أن هذا الموقف قد حدث في هذا  
الفيلم وسجل كل حوار بهذه الطريقة ، أى بعد التصوير .  
ولهذا الغرض يجتمع الممثلون فى الاستوديو ويعيدون  
ردودهم حتى تنطبق حركة شفاههم على ما ينطقونه من  
كلمات أثناء عرض الفيلم أمامهم على الشاشة .

وتحتوى أغلب أفلام المهنيين على بعض المواضع التى  
يتم فيها تسجيل الصوت بعد عمل الفيلم ، وخاصة فى  
المنابر الخارجية حيث لا تسمح الظروف بتسجيل الصوت  
على الشريط مباشرة .

وكذلك ( تدبلج ) معظم الأفلام الأجنبية ، وفى الأفلام  
الناطقة للهواة يضاف كل الحوار على الشريط بعد التصوير ،  
لأن هذه الطريقة رخيصة التكاليف .

ويثير موضوع تسجيل الحوار على الشريط بعد  
تصويره مشكلة خاصة ، لأنه يفرض على الممثل السينمائى  
شروطا للعمل أكثر صناعية من الشروط العادية . وذلك لأن

ضرورة تطابق حركة الشفاء تتطلب — فى ذاتها — تركيزا عقليا كبيرا ، وتعرض لاضطراب العملية العقلية اللازمة لاداء الحوار أداء صادقا .

وكقاعدة عامة ، فان الممثل المبتدىء يحتاج الى يروفات كثيرة حتى يصل الى نتيجة صحيحة من وجهة النظر الفنية .  
واذا أعيد الرد — ولو كان أفضل — بلا انقطاع فانه يفقد معناه . وخاصة اذا كان منفصلا عن الحركة ، وقلما يساعد هذا فى اضاء التأثير الصادق أو الارتضاء عليك أن نفكر الآن فى الضرر الذى يترتب على خلو منظر عاطفى من الانفعال أو حتى من الانفعال الزائف .

ويكون الضرر أخف وطأة اذا أدى الممثلون حوارهم أداء صادقا أثناء التصوير . وليس من المهم أن يكون حوارهم مسجلا على مجرى الصوت . ويدفع الأداء الصادق الذى يبرز فى الصورة الممثلين الى بذل مجهود أكبر عند تسجيل صوتهم على الشريط بعد التصوير .

ومن جهة أخرى ، فان تذكر الانفعال الذى حدث عند التصوير قد يساعد الممثلين على استعادة هذا الانفعال فى الظروف الصعبة لتسجيل الصوت .



## صعوبات الروتين

مهما يكن نوع تسجيل الصورة ، فإن الرد يتعرض للفساد من تكراره واعادته عدة مرات . وأحسن طريقة لمواجهة هذا الخطر هي الاقلال — بقدر الامكان — من عدد البروفات ، حتى اذا كان ذلك يتنافى مع الدقة الآلية . وسوف يعوض صدق الأداء بعض الأخطاء الحرفية الطفيفة في نظر الجمهور .

ويجب ملاحظة الشروط الخاصة بالتصوير — التي تصنع حسب الامكانيات — أثناء تسجيل الصوت . وبالنسبة للممثل الذي يضع غليونه في فمه عند التصوير ، فانه يجب استعمال الغليون أيضا عند اعادة تسجيل الصوت . وكذلك الممثل الذي يجرى أثناء التصوير عليه أن يلهث قبل أن يلقى برده ، ويجب أن يخرج كل نفس ، وكل حركة للشفاه مضبوطة ، ليس فقط من أجل الاخلاص في الاداء الطبيعي ، بل من أجل بعث الحياة في روح المنظر الرئيسى .

وتتحكم الروح في أداء الصوت . لذا عليك أن تمنح نفسك الراحة اللازمة التي تتيح لها الصفاء ، وبذلك يكون صوتك جليا صافيا ، وتلك هي الوصية الأولى .

وكل ما زاد عن ذلك ( وكذلك ما هو خارج عن نطاق

هذا الكتاب ) انما هى أسرار المهنة التى لا تكتسب الا بالخبرة .

وبالنسبة للمهنة ، ولتحديد مدى الانفعال والحصول على التلحين المضبوط ، فعلى الممثل أن يعرف كيف يلتزم الصمت ، وأن يتوقف لحظة قبل أن يتنفس ، وأن يعرف كيف يمزج بين الاثنين . فعندما يكون لديك خبرة كافية فسوف تعرف كيف تبث الحياة فى الجواب التافه وذلك بتردد بسيط أو باعادة كلمة .

وإذا استعملت هذه المؤثرات كما يجب ، فانه يمكنها أن تحسن من تمثيلك . ولا تتشدد باستعمال كلمات وعلامات التعجب — آه ، أوه — كما ترد على خاطرك قبل النطق بالسيناريو حتى تعطىها طبيعة أكثر ، ولكن اشغل تفنك أولا بالأشياء الأساسية .

وهذه الأشياء الأساسية هى : الفكرة وراء الحوار ، والانفعال تبعا للحدث ، والبساطة ، والارتقاء .

### الحوار فى الفيلم الصامت

كان كتاب السيناريو يتمسكون بسرد الحكاية بواسطة الحركة — قبل ادخال الصوت الى السينما — لأن الحوار

الطويل على شكل (عناوين فرعية) يكون مملا . ولا يجوز اعتبار الفيلم الذى تشغل فيه العناوين حيزا أكبر من الصورة فيلما سينمائيا .

ولقد قلب الصوت نظام الأشياء ، وسمح بمرور الطرق غير المشروعة بدون أن يلحقها أحد ، وفتح أبواب السينما واسعة لجميع أنواع المواد غير المرغوب فيها وتقل المسرحيات الكاملة — بكل حوارها الجذاب — الى الشاشة . واستمر الكتاب الذين يقدمون الحوار على الحركة فى كتابة السيناريوهات . وفرحت السينما بقدرتها الجديدة الناتجة عن الحوار والغناء ، ونسيت تقريبا الغرض الأول لها وهو الصورة المتحركة .

واليوم قد انقضى عهد الاكثار من استعمال الصوت ، وفهم غالبية المنتجين الجادين أن السينما الصامتة كانت تسير فى الطريق السليم ، وحاولوا تحقيق التوازن بين الصوت والصورة .

ومن الممكن القول : ان السينما الخالصة — سواء الصامتة أو الناطقة — هى التى تكون قصتها وشخصياتها كاملة يمكن التعبير عنها بالوسائل البصرية . وفى الفيلم الناطق ، يجب أن تنطق الشخصيات عندما

يتطلب الموقف ذلك دون أن يطغى الكلام على الحركة .  
ولا يؤثر عدم سماع هذه الكلمات على فهم الجمهور لسياق  
الرواية . وبعبارة أخرى ، فإنه لا يمكن فصل الحوار أساسا  
عن المؤثرات الصوتية الأخرى ، مثل صفير القاطرات ، أو  
أصوات الصواعق التي تدعم واقعية المنظر ، بالرغم من أنها  
تظل كأدوات مساعدة بالنسبة للحركة ولا تقوم بدور  
الشرح .

ويعنى هذا ، أنه لا يوجد خط محدد نظرى بين التمثيل  
فى الفيلم الناطق والتمثيل فى الفيلم الصامت . ولن يحتاج  
الممثل الى تكيف خاص حتى يعوض نقص الحوار فى الفيلم  
الصامت ( مادام السيناريو مكتوبا بطريقة التعبير عن  
الحركة بواسطة الصورة ) ، كما أن الممثل فى السينما  
الناطقية لن يغير أسلوبه فى التمثيل لكى يمثل مشهدا خاليا  
من الحوار .

وفى الواقع ، فإن (السيناريوهات) لا تكتب دائما بشكل  
خاص . وفى الغالب يضطر المرء الى استخدام الحوار  
— أو ما يحل محله مثل : العناوين الفرعية .. الخ — حتى  
تدفع الحدث الى الأمام .

## أكليشيئات التمثيل

ويتعرض الممثل السينمائي الهاوى لمشكلة صعبة الحل .  
وذلك لأن الرجوع بالجمهور — الذى تعود على الأفلام  
الناطقة الى عصر السينما الصامتة ، والى المناهج — التى  
غالبا ما تكون ساذجة — لا يكون مقبولا بصراحة .

ومن ناحية أخرى ، فإن المشاهد الصامتة فى الفيلم  
الناطق مثلا ، والتى تمثل بطريقة واقعية لا يمكن أن تحقق  
تعبيرا كافيا اذا لم يكن السيناريو مكتوبا بطريقة سينمائية  
خالصة ، أى اذا كان كل ما يجب أن يعبر عنه لا يقدم فى  
صورة حركات طبيعية .

ومن جهة أخرى ، فإن العناوين الفرعية قد قضى عليها  
عامه ؛ لأنها طريقة قديمة جدا .

ومن الواضح ان الممثل لا يستطيع حل هذه المشكلة  
بوسائله الخاصة . ويستطيع أن يشعر بحاجته الى طريقة  
جديدة للتعبير تحل محل الحوار ، ولكن يكون من  
المستبح أن يجعل أسلوب تمثيله وفق تصور واقعى خالص  
وسيكون غريبا مثل بطة والت ديزنى فى فناء المزرعة .

وغالبا ما يفضل السينمائيون الهواة اقتباس  
موضوعاتهم من الحياة الواقعية فيضطرون الى استعمال

ديكورات طبيعية . ومن جهة أخرى يجتهد كتاب السيناريو لأفلام الهواة — بحكم العادة — في التزام حدود السينما الخالصة ، بالرغم من أن مجهوداتهم لا تكلل دائما بالنجاح . ويقدم لنا فيلم « قارب من الورق » مثالا على هذا : فالموضوع والديكورات طبيعية ، والفيلم خال من العناوين الفرعية ، والمواقف والشخصيات بسيطة ومشروحة عن طريق الرؤية .

كما صدرت الأوامر للممثلين ليمثلوا كما لو كان الفيلم ناطقا . وكان عليهم أن ينطقوا ببضعة كلمات عندما كان الموقف يتضمن حوارا بين الشخصيات . وهذه الطريقة لا تكفى الا في حالتين أو ثلاث فقط ، وحيث يعجز السيناريو عن التعبير ، ويخلو من الشروح البصرية الكافية .

في منظر من المناظر الأولى في الفيلم يصل الشاب الى الشاطئ وفي صحبته خمسة من أصدقائه لتأجير قارب . وكان عدد الشبان ستة . فأفهمهم صاحب القارب بأن قاربه لا يتسع لأكثر من خمسة فقط . ولكي يوضح كلامه ، أشار بأصابع يده الخمسة . وأجرى القرعة لمعرفة من الذى يضحى بنفسه .

وعند مشاهدة هذا الفيلم لأول مرة فهم عدد كبير من

المتفرجين أن صاحب القارب يطلب خمسة شلنات لايجار القارب ، وأن الشبان يخرون القرعة لمعرفة من الذى سيدفع . وقد وضع الموقف بعد لحظات فيما بعد . وعندما شوهدهم أحدهم يجلس وحيدا على الشاطئ ، ولا يبرر ذلك ضعف المنظر طالما انه يتضمن ازدواجا فى المعنى .

وقد كان فى استطاعة الممثلين زيادة المشهد ايضا بافضل حركاتهم ، وبعبارة أخرى ، أن يعبروا عما يريدون بواسطة التمثيل الصامت ، وبهذا يكونون قد ابتعدوا عن الأسلوب العام للقيلم الواقعى فى مجنوعه ، مما يؤدى الى الاشتمزاز .

والشئ الوحيد الذى يباح للممثل أن يفعله فى مثل هذه الحالة ، هو أن يركز فكره — خاصة فى بداية المنظر الجديد — فى كل جزء من الحدث ، وفى كل حركة من حركاته بطريقة أوضح ، ولكنه لا يفعل ذلك فى القيلم الناطق حيث يغطى الحوار ضعف التمثيل . وهذا هو السبب الذى يجعل التمثيل صعبا فى القيلم الصامت .

وفى المنظر السابق ، فبدلا من اخراج النقود مباشرة — التى أوجت بفكرة الدفع — يقول الممثلون مثلا : « ليس لنا حظ ! فيجب أن يتنازل واحد منا .. من ؟ آمل

ألا أكون أنا . « أو شيئاً من هذا القليل فإن هذا يقضى على الغموض .

وقد قلت من قبل : انه يسمح للممثلين أن ينطقوا من وقت لآخر بوضع كلمات لا أهمية لها . ومن ناحية أخرى ، فإن الجمهور يستطيع أحياناً أن يحل رموز هذه الكلمات من حركة الشفاه ، فتقول لنفسك : لماذا لا أحاول جعل المناظر غير الواضحة أكثر وضوحاً عن طريق الحوار الصامت ؟ .

وللرد على هذا السؤال نبادر بالقول : ان حركة الشفاه التي تدخل على المشهد بلا داع تخالف الواقعية ، وتجنّب انتباه الجمهور الى خلو الفيلم من الحوار . وعلاوة على ذلك فإن هذا يفرض على الجمهور ضرورة فهم رموز اللغة الصامتة للشفاه حتى يتمكنوا من متابعة القصة ، وكقاعدة عامة ، فانه يستحسن عدم الكلام في المنظر الكبير لأن الشفاه تكون مجسمة الى حد كبير . الا أنه في بعض الحالات الخاصة والظروف المعينة تكون مثل هذه الطريقة مقبولة ومطلوبة .

وفي أحد المشاهد النهائية في فيلم « قارب من الورق » الذي تجرى جوداته في بار مزدحم بالناس . ينبعث من



داخله ضجيج كبير ، ويستذير الزوج ويصبح بزوجه من فوق رؤوس الزبائن « أتردين تناول شيء ؟ » وينطق هذه الكلمات بقوة كما ينطق بها أى شخص فى مثل هذه الظروف ولا يقدر الجمهور على تخمين معنى الكلمات الا بطريقة تتبع حركات الشفاه ، وهذا ما يحدث فى الحياة الحقيقية . وهذه الطريقة ليست تبريرا سيكولوجيا .

\*

#### التمثيل الصامت ( البانتوميم )

ان التمثيل الصامت ، أو أى أسلوب من أساليب التعبير الأخرى ، لا يجد له مجالا الا فى فيلم يعالج بهذا الأسلوب التمييزى .

فموضوعات المجال الخيالى ، والرمزى ، أو الأحلام التى ترتبط ببعضها بشدة يقبل عليها الهواة .

ومن أحسن الأفلام الانجليزية الخاصة بالهواة فيلمان فقط ( المعجزة ) و ( العرائس ) والفيلمان من انتاج « آسن موفيز » وهما ينتميان الى المدرسة اللاواقعية . وهما يبينان ما يمكن أن يفعله المرء عندما يكون التمثيل والقصة والديكور من أسلوب واحد .

وفى هذا مجال واسع ليرتاده هواة التمثيل . ومن

الممكن أن يصل كتاب السيناريو والمخرجون المناسبون الى خلق شكل جديد للتمثيل الصامت لا يمكن للسينما المهنية أن تجاريهم فيه . ومن الصعب تطبيق هذا النوع الفنى الجديد الذى لم يتطور بعد بدرجة كافية . وبعد هذا كله ، فإن القواعد ليست الا تعميمات مدعومة بالخبرة العملية .

وربما ينتهى هذا النوع من التمثيل يوما ما حيث تزول بعض نماذج الحركات كما فى خطوات الرقص . ( ألسنا نقارن عادة — راقصى الباليه وفق الطريقة التى ينفذون بها خطوة خاصة ؟ ) .

ومثل هذا التطور قليل الاحتمال ، ولكنه ليس محالا على مر الزمن . والمشكلة هى فى معرفة هل سيكون للفيلم الصامت مستقبل منفصل أو أن الهواة سيتركونه بعد قليل الى الفيلم الناطق ؟ .

وكل ما يمكننا قوله فى هذا : ان الحركات والاشارات — التى هى وسائل التعبير فى التمثيل الصامت — يجب أن تستوحى من مبدأ الاختصار فى الحوار . ومهما كان اختيار الشكل المناسب ، فإن الممثل الصامت المتميز هو الذى

لا يقوم بأى حركة زائدة أبدا ، وتشير حركته الى هدفه مباشرة ولا تعاد اطلاقا .

ولنذكر الآن من جديد كما ذكرنا من قبل — ونحن يصدد السينما الناطقة والصامتة ، والتمثيل الواقعي أو الصامت — أن صدق الأداء أهم من كل شيء . ولا تظن أن السينما الصامتة ستصبح هواية قديمة . فاذا كنت ممثلا ممتازا في السينما الصامتة فستكون ممتازا أيضا في السينما الناطقة ، والعكس ليس دائما صحيحا ، إذ أن الصوت غالبا — هذا المصدر المتم للممثل — يشجعه على عدم الاكتراث بالتمثيل وعدم اتقانه .



## تمثيل الشخصية

ولنفترض الآن أنك قد تمكنت من مهنتك بدرجة كافية ، من الناحية الفنية البحتة ، والناحية المادية للتمثيل في السينما الذى لا يكون بالنسبة اليك أكثر من عادة روتينية للبروفات . وهكذا فصل الى تمثيل الشخصية التى هى المجال الخصب للممثل والتى لا يمكن القيام بها الا بالاعتماد على المخرج .

ونحن لا نريد اطلاقا أن نوحى بوجود بعض العناصر فى العمل السينمائى التى تظل خارجة عن اختصاصات المخرج . ولكن المخرج الذى يختار الممثل ويحترمه سوف يتوقع الحصول على شئ منه ، وذلك بدون أن يكلف نفسه أى عناء وبدافع من الحماسة الجبالية عندما يرى مكانا جميلا للتصوير الخارجى فانه يعتمد على جمال المنظر الطبيعى لصالح فيلمه .

وقد اكتشفنا الآن أن براعة التمثيل تعتمد على الروح التى يعالج بها الممثل دوره ، وعليه أن يفكر فى اجابة أو موقف يجعل به دوافع حركاته تبدو وكأنها طبيعية . وهذا

هو كل الاختلاف بين الشخصية التى ترتد الى الورا عند رؤيتها المسدس محشواً بالرصاص ، وبين الممثل الذى يرتد الى الورا عندما يرى انه سوف يخرج عن مجال التصوير لو تقدم خطوة أخرى .

ومن البديهي أن تقف المستلزمات المادية للتصوير عقبة أمام الممثل ، ولكن عليه أن يستوعبها حتى لا يفكر فيها بعد ذلك . وبهذا فقط يمكن للجمهور أن يعتقد على الأقل أثناء عرض الفيلم — أن الذى يعرض أمامه على الشاشة ليس سلسلة من الحركات المعدة من قبل ، بل هى أشياء تحدث أمامه فى الحقيقة للمرة الأولى والأخيرة فى العالم .

ولكى تتفحص احدى الشخصيات ، يجب أن تنطلق من نفس هذا المبدأ وأن توضحه حتى نهايته المنطقية .

ولا تنس أن ما يقنع الجمهور هو الحقيقة وحدها ، وكل ما تبقى يكون مسليا ومثيرا وجذابا ولكن لا يمكنه اقناع الجمهور .

وتتكون المواد التى يصنع بها الممثل شخصيته من السيناريو والمظهر الطبيعى والخيال .

## قراءة السيناريو .

لننظر ماذا يعطينا السيناريو أولا ؟

ليس غريبا أن يصحب الشخصية عند ظهورها — لأول مرة — وصفا منفصلا على النحو التالي :

« يدخل جان توماس ، وهو رجل أصلع ، ضخيم الكرش ، أحمر الوجه . وهو ثرثار يبدو عليه التكبر والغباء والأناثية . وهو متعصب — فيما يبدو — ضد آراء الغير . ومحب للظهور » .

ويحسن الممثل صنعا اذا تجاهل استهلالا من هذا النوع ، ويمكن القول بالتالى : ان كاتب مثل هذا السيناريو لم يكتبه للسينما اطلاقا ، كما أن هذا الأسلوب ان دل على شئء فانما يدل على اتجاهه الأدبى .

والطريقة الصحيحة لوصف الشخصية فى السيناريو هى الاشارة اليها بواسطة الحركة والحوار . والسيناريو الجيد هو الذى يحصر نفسه فى هاتين الناحيتين .

وفى بعض الحالات قد يكون الوصف المختصر للشكل الطبيعى مساعدا للمخرج ، اختيار الممثل المناسب . ولكن اذا زاد الأمر عن هذا فلن يكون الا اسرافا فى الكلمات تصعب

الأمر على الممثل السينمائي الذى تكون لديه فكرة عن تكوين الشخصية بدلا من أن تساعد .

وفى الواقع ، اذا رأى الممثل مقدما أن مظهره الطبيعي لا يصلح فانه يمثل ولديه شعور بالنقص . واذا كانت صفات الشخصية لا تتفق مع مألوف الأفعال والحركات فان أى تفسير — مهما يكن — لن يغير من الأمر شيئا . وفضلا عن ذلك ، فان أحدا لا يستطيع أن يلزم الممثل باظهار جميع صفات الشخصية التى يمثلها دفعة واحدة ، ومثل هذه المحاولة لا تأتى الا بنتيجة خاطئة .

وحتى فى السيناريوهات الرديئة فانها تظهر صفات الشخصية — الى حد ما — بواسطة الحركة ، وعلى الممثل أن يستخلص كل ما يمكن استخلاصه عن طريق الملاحظة المباشرة والاستدلال المنطقى .

وقد عهد الى حديثا القيام بتمثيل شخصية يدعى صاحبها ( لويجى روزيتى ) ويدل هذا الاسم صراحة على جنسية صاحبه الأجنبية ، وقد استطعت القيام بهذه المهمة من الناحية الجسمانية ولم يكن هناك صعوبة فى الأمر وقد أدركت عند قراءتى للحوار أنه مكتوب بلغة صحيحة نحويا ، مما يقلل من الاحتمالات التى تشير الى أن هذه



الشخصية أجنبية . وفهمت أنه يجب على أن أمثل هذا الدور بالطريقة التي توحى بسرعة للمتفرج الى جنسية هذه الشخصية الأجنبية دون اشارة مباشرة وحيث أن الاسم يشير الى أنه ايطالى ، فقد درست طباع مثل هذا الايطالى الصاخب وطريقة تفكيره وسلوكه . وحاولت أن أضع نفسى مكان هذه الشخصية ؛ ليكون تفكيرى كتفكير ايطالى مثل روزيتى هذا .

وقلت لنفسى — مثلا — « ان رجلا مثله لا ينطق الكلمات بطريقة صحيحة » وسوف تظهر انفعالاته بسرعة على وجهه ، كما أنه يبدو مندفعاً وسهل الاثارة ، وبالرغم من هذا ، فهناك ايطاليون يترشون فى تفكيرهم ، ولا تظهر على وجوههم انفعالاتهم بسهولة ، ولكن لخلق شخصية يسهل التعرف على جنسيتها الايطالية كان من الضرورى ابراز الصفات الايطالية المميزة .

وقد كانت هذه هى الصفات الطبيعية لهذا النوع . وعلى رأس هذه الصفات تأتى شخصية الرجل الفردية الخاصة به . وفى هذه الحالة ، لجأت الى السيناريو الذى ذكر عن الرجل انه قليل الثقة فى الناس ، عادى الذكاء ، لا يمكن الثقة فيه كثيرا ، بالرغم من أنه ليس شريرا . وقرب

نهاية الرواية تظهر نزعتة الى القسوة واستعداده لارتكاب جريمة فى سبيل انقاذ نفسه . ولما كانت القصة تتطلب اخفاء هذه الصفة حتى منظر معين ، فقد كانت الطريقة الوحيدة للوصول الى هذه النتيجة هى تجاهل هذه الصفة حتى المنظر المطلوب ، وهذا ما يؤكد صحة نصيحتنا الخاصة بعدم اظهار جميع صفات الشخصية دفعة واحدة .

### اهداف المؤلف

ان ما سبق ليس تحليلا عميقا للشخصية . وفى هذه الحالة الخاصة ، فان مثل هذا التحليل يكفى لأن الشخصية ذاتها ليست الا صورة مرسومة فى السيناريو بطريقة سطحية وذلك حتى تخدم هدف الكاتب .

وهنا يجب أن نلفت النظر الى خطورة التعمق فى شخصية لم يعطها المؤلف هذا العمق . ومن حق الممثل الاستنباط ، وهو يستطيع استخلاص المعانى المخفية وأن يجعل الدور ولكن دون أن يضيف الى الشخصية المكتوبة صفات من عنده ، والنتيجة هى التعرض لصورة هزلية ، حتى أن شخصية البطل فى الدراما تبدو وكأنها فى مشهد استعراضى بأحد الملاحى اليلية .

وعلى الممثل أن يستخدم خياله وأن يستشف آراء  
الكاتب من بين جمل السيناريو وأن يستطيع بعد ذلك أن  
يفكر ويعمل كما لو كانت هذه الأفكار أفكاره هو . والحق  
يقال : ان التمثيل لا يكون صادقا وبارعا الا اذا شارك  
الممثل المؤلف في وجهة النظر .

والواجب الأول هو قراءة السيناريو بعناية — بما فيه  
المقاطع التي تبدو وكأنها لا تحتوى على توجيهات فنية —  
بحثا عن علامات للشخصية . وقد تفتح جملة تافهة لا قيمة  
لها مجالا واسعا للخيال .

وهذا — مثلا — جزء من سيناريو فيلم « قارب من  
الورق » والذي تظهر فيه الشابة لأول مرة :

٣٦ — ميناء خاص . عزبة ريفية . نهار .

منظر متوسط لرجل يشرب كأسا من البيرة في  
قارب راس على الرصيف . يضع الكأس ، ويتأمل  
عمله ، ثم يعود ويرى منزلا ريفيا .

٣٧ — منزل ريفي . نهار خارجي .

منظر عام ، رجل وامرأة وطفل ينزلون من السلم  
الرئيسي . ويحمل الرجل أدوات الصيد . ويلمح

صديقه — خارج الكادر — فيhez له السنارة محيا  
اياه .

٣٨ — نفس الديكور . يخفض الرجل السنارة . وقبل  
زوجته قبله مريعة ويربت على خد الطفل وهو  
يداعبه . ويخرج من الكادر بسرعة قريبا من  
الكاميرا ، وتتقدم المرأة وتتبعه بنظراتها حتى تصبح  
في منظر كبير متوسط . وتبدو منها حركة تعبر عن  
رغبتها في ندائها له بالرجوع ثم تتراجع . وبعد  
لحظة تنظر الى الطفل وتبتسم له ابتسامة خفيفة .  
٣٩ — نفس الديكور ، الطفل متعلق بثوبها .

\*

#### نتائج يمكن استخلاصها

وقبل أن تذهب المثلة في القراءة أبعد من ذلك  
استطاعت أن تقوم بدور الزوجة وأن تستخلص من هذه  
القطعة نتائج تفيد في فهم الشخصية المطلوب منها تمثيلها.  
فغزة القرية والميناء : توحيان بجو الرفاهية ، ووجود  
الطفل يدل على أن السيدة متزوجة منذ مدة ، وأما تعلق  
الطفل بثوب أمه فيدل على أنه لم يتجاوز الثالثة أو الرابعة  
من عمره .

والقبلة السريعة للزوج وتعجله للرحيل توحى بأن العلاقات بين الزوجين ليست من القوة كما كانت من قبل . والحركة الغريزية للزوجة عندما أرادت أن تنادى زوجها توحى بأنها راجعت نفسها ، وأنها تتعذب .

وقرارها بعدم عمل أى شئ يشير الى حساسيتها الزائدة لاستقبالها استقبالا سيئا .

أما ابتسامتها الخفيفة التى وجهتها للطفل فتوحى بأن وجوده معها يشجعها ولكنه ليس كافيا لتعزيتها . وبذلك يمكننا أن نعرف أن المرأة فى حالة مادية جيدة ولكن يبدو أنها تعاني من الحرمان فى حياتها العاطفية . وأنها قد تعودت من زوجها أن يتركها ، ولكنه لم يذهب عنها بعد .

وكل هذه الأشياء التى يتضمنها السيناريو ، عبارة عن سواد فى بياض ، وهى لا تعطى صورة كاملة للزوجة الشابة ، وانما هى المحركات المباشرة التى تحدد مضمون الشخصية فى هذا المنظر .

وبعد ذلك بقليل نراها فى منظر آخر يدل على أنها تستطيع أن تبدى شعورها الطيب نحو من خدمها (مادامت تدعو الشاب الى منزلها ) واستخفافها ( لأنها تتجاوب

معه في مغازلاته اياها ) ومع ذلك فان المناظر الأخيرة تظهرها بصحبة زوجها ، بينما يلحق الشاب على الدراجة بأصدقائه ، مما يدل على عدم العودة اليها أبدا .

وهذه المناظر الأخيرة هامة ، اذ ألها بمشابة مفتاح السمات الحقيقية للشخصية . وتلك هي القمة التي ينحدر منها — على وجه التحديد — الخطر العام للتمثيل الذي يحدد ذروة الفيلم ، وحدثه بأكمله .

فلو كانت الزوجة الشابة قد ابتدأت تمثيلها كما لو كانت بائسة تماما ، لكانت النهاية تراجيدية أيضا . ومن ناحية أخرى فاذا كانت تبدو غير راضية بطريقة مبهمة في البداية ، فان جو الفيلم في النهاية سيكون قليل التأثير .

وكان على الممثلة التي قامت بهذا الدور أن تتخيل هذه الأشياء العميقة لأن الطريقة التي تفهم بها الشخصية تعتمد على شعورها بالقصة ككل ، ومن ثم تأثير هذا الشعور على الجمهور .

وعلى الممثل في نفس الوقت أن يتجنب شحن كل منظر على حدة بمعنى معين . وذلك لأنه يجب أن تظل الفكرة من وراء الحركة بسيطة وواضحة .

## الممثل كراو للقصة

تذكر أن الممثل يعتبر راوياً للقصة ، بمعنى أنه يحاول اظهار الشخصية أثناء تمثيله أمام الجمهور المتعطش وهذا يلزمه باستخدام الأغراض الصناعية حتى يجذب انتباهه الى المواضيع الهامة ويشوقه حتى يصل الى قمة الموضوع . وقد يحدث أحيانا بعد التماثل التام مع الصورة التي رسمها المؤلف للشخصية أن يلمح الممثل أن تقطيع السيناريو لم يسمح له بالتعبير — في رأيه هو — عما يجب التعبير عنه .

وربما يقترح في هذه الحالة على المخرج أن يزيد حدثا اضافيا ( بشرط ، ألا تكون مقدمة الغرض منها تطويل دوره . )

ويذكرني هذا بمنظر من فيلم « قارب من الورق » أمكن تحسينه بهذه الطريقة وهو خاص بمشهد الشاب عندما يصل لأول مرة الى عزبة القرية فتدعوه الزوجة الشابة لتغيير ملابسه . ويقدم السيناريو بإيجاز هذا المنظر كما يلي :

اختفاء تدريجي .

٦٩ — الميناء . نهار . يرسو القارب وينزل منه شاب

وسيدة ومطل . يربط الشاب القارب بينما تصعد  
السيدة مع الطفل درجات السلم في اتجاه الكاميرا.  
ويتبعهم الشاب .

٧٠ — منزل ريفى . نهار . منظر عام للرجل ، والمرأة  
والطفل وهم يتعدون عن الكاميرا في طريقهم الى  
المنزل .

اختفاء تدريجى .

وسوف نقول : انه لا شئ هنا يمكن أن يثير اهتمام  
الممثل . وقد ركز الشاب اهتمامه في تتبع السيناريو  
باخلاص . الا أن الفنان الخير سوف لا يعجز — في  
رأى — عن اكتشاف سر الموقف .

فقد دلت المناظر السابقة على أن الشاب يسكن في  
أحد الأحياء الشعبية الفقيرة في مدينة صناعية ، فإذا به ينتقل  
فجأة — بفعل الصدفة — الى عالم جديد مليء بالبهجة  
والجمال . فتوضح الطريقة التى سيتصرف بها فى هذا  
الموقف شخصيته . فهو يستطيع أن يشير الى رغبته فى رؤية  
كل هذا الثراء . ولكنه — تبعا للسيناريو — شاب بسيط  
وجاد ، فمن المحتمل فى هذه الحالة أن يكون تأثره على هذه  
الصورة ، « ما أضخم هذا المكان ! يا لها من مغامرة ! »



ولكى نوضح تلك الفكرة نقول : ان الممثل الخيرسوف يرى فى نفس الوقت أن المشهد رقم (٧٠) لا يعبر عن الفكرة بدقة . وقد يقترح اضافة منظر دخيل ، أو الأسهل فترة من الصمت بعد نهاية المشهد ( ٦٩ ) فى اللحظة التى يجب على الممثل أن يتبع فيها السيدة والطفل على درجات الميناء .

والحق يقال : ان المخرج عليه أن يستعين بالممثل فى مثل هذه الظروف . الا أن مساعدة المخرج عادة ( ان لم يشغل نفسه تماما بالناحية التمثيلية خاصة — تجعله يسدى بعض النصائح السطحية . وقد كانت هذه هى حالتى بالضبط . فقد طلبت من الشاب أن يتوقف لحظة فى المشهد (٧٠) قبل أن يدخل الى المنزل متابعا السيدة مضيافته ، وأن يرفع رأسه ليشاهد واجهته . وأنا الآن أرى ان هذا لم يكن كافيا ، لأن هذه الحركة لم تعبر عن أى تأثير خاص . ولا تنس أن المخرج يشغل نفسه — قبل كل شيء — بمسائل التنظيم العام ، ومن الصعب عليه أن يضع نفسه مكان الممثل لكى يعبر عن وجهة نظره الخاصة . أما الممثل ، فإنه يستطيع أن يركز تفكيره فى دوره ، اذ أن مهمته الأساسية هى تدريب مخيلته على استيعاب

حقيقة الشخصية التي يمثلها . وينطبق هذا حتى على الشخصية ذات الطابع التقليدى .

•

### نماذج الشخصيات

من المعروف أن جميع الأفلام تحتوى تقريبا على بعض النماذج التقليدية مثل «المرتدوتيل» والقيس ، والدكتور، كما أن هناك ممثلون قد تخصصوا فى هذه الأدوار التي يمثلونها دائما بدون أدنى تغيير فى الأداء .

وعندما يمثل أحد الممثلين دورا كان قد مثله من قبل عدة مرات ، فإن مثل هذا التمثيل التقليدى لن يتطلب اعدادا فنيا ولا يوجد فيه ثمة مجال لخلق العامل التخيلى . وعلى هذا ، فإن نفس الممثل عليه أن يستبغى — فى خياله — ما قام به فى الماضى عند تمثيله للدور فى المرة الأولى ، حتى اذا كان هذا مناسبا لطبيعته الجسمانية وصوته وحالته بوجه عام .

وذلك هو المجهود الأصلى الذى يعطى السمات الصحيحة للشخصية التقليدية التي تسمح بخلق ما يدل على وجودها الزمانى والمكانى خارج حدود القصة الخاصة التي تجرى حوادثها على الشاشة .

وأحيانا يخطيء الهواة عندما يظنون أن في قدرتهم عمل صورة للشخصية التقليدية بدون الالتجاء الى التخيل . فتتمص الشخصية بدون التخيل ليس إلا عملا مملا عديم الفائدة ، ولكن في اللحظة التي تقتنع فيها بشخصيتك ، يكون من السهل عليك التصرف في نفس الظروف ، وليكن معلوما أن هذا لا يتضمن أبدا أن الشخصية ذاتها يجب أن تكون بطريقة واقعية . ومع كل هذا يمكن الاعتقاد بها بطريقة رمزية .

وقد أخبرتنى « كولين جراى » — وهى فنانة شابة . مرحلة تخرجت حديثا من المدرسة الدرامية — كيف أنها كتبت تحليلا ( يقع فى ٥٠٠ كلمة ) لأول دور لها . وكانت تظهر فيه كصديقة لـ «جون واين» فى فيلم «النهر الأحمر» حيث كان المنظر يستغرق دقيقتين فقط ، وقد اشتمل تحليلها على الشخصية فى حياتها المنزلية ونوع التربية التى تكهنت بها ونوع المدارس التى ذهبت إليها والأطعمة التى تفضلها . ومن الواضح ان فى هذا العمل شيئا من المبالغة ، ولكن الفكرة ذاتها سليمة .

### التجربة الشخصية

ونحن نلح كثيرا على دور الخيال كمنبع لكل هذه

الأشياء . وعلى هذا فانه من الواضح أن الخيال لا يمكن أن يمارس في الفراغ ، وأنه يجب أن يغذى بواسطة التجربة في الحياة الواقعية .

ومما لا شك فيه أن التجربة شيء مفيد ، ولكنها قد تخفى مفاجآت غريبة .

ان التعرف مع كثير من الناس ، والاختلاط بأوساط مختلفة يتيح للممثل أن يكون لنفسه مجموعة واسعة من المعارف ، ولكن الواحد منها لا ينتج آليا عن الآخر . وانه من الخطأ الاعتقاد في أن الملاحظة والتقليد للشخصية الحقيقية لنفس النموذج يكفيان لخلق شخصية مقنعة .

فليس من الضروري للقيام بدور عامل منجم أن تؤدي هذا العمل لمدة ستة شهور ، كما توحى اليك بذلك بعض الدعايات .

كما أن الشخصية الحقيقية — قبل كل شيء — ليست هي بالضبط الشخصية التي في السيناريو . فإن لها سماتها الفردية وتطورها تحت ظروف خاصة ، وهذا ما يدفعك أحيانا الى الوقوع في الخطأ . فان لم تكن مستعدا لفهم الشخصية التي في السيناريو فلن تستطيع اختيار الجزء المفيد أو ترفض ما ليس في الشخصية الواقعية . وعلى هذا

فان طريقة تكوين الشخصية بواسطة الملاحظة المباشرة تستحق أن توضع بين ( الطرق القصيرة ) التى ليست الا طرقا ملتوية آخر الأمر .

وعلى كل حال ، فان الاندماج فى وسط الصكرين مثلا من أجل معرفة انفعالاتهم بالنسبة لحالات معينة ، تساعد الممثل فى اعطاء صورة صحيحة عن الجندى .

والمهم فى هذا هو المعرفة الوثيقة بالوسط الذى تتطور فيه الشخصية فى الحياة الواقعية والدوافع الآلية لانفعالاتهم . فالذى يعيننا هنا هو الطريقة التى تنتقل بها الخبرة الى مخيلتك وليس الخبرة فى حد ذاتها .

وقد كنت أعمل سابقا بائعا فى إحدى الصيدليات ، وبفضل الملاحظات المختزنة فى عقلى — سواء من انفعالاتى فى هذه الفترة ، أو من انفعالاتى بهؤلاء الذين كنت أعمل معهم — أمكننى أن أقوم بدور بائع فى محل موبيليات مثلا ، وقد كان فى استطاعتى أن أكون شخصيتى بطريقة مقنعة دون أن أكون بائعا بشرط أن يكون هذا الدور ثمرة دراسة عميقة وليس مجرد مجموعة من الحيل السطحية الناتجة عن الملاحظة العادية .

والخلاصة هى : أن معرفة الناس ككل — المكتسبة من

الاحتكاك اليومى بأقرايك — هى التى تساعدك يوميا فى تعميق شخصيتك ، ولكن محاولة ملاحظة شخص معين ، ومحاولة استعادة انفعالاته لا تساوى شيئا بدون اتفاقها مع الأفكار التى أثارت هذه الانفعالات . وفى أحسن الحالات ، فسوف تحصل على صورة كاريكاتيرية ، لا على صورة صحيحة .

\*

### مقدار حركة التمثيل

ليس من المفيد — كما يبدو لنا — أن نأخذ فى مناقشة تمثيل الشخصية بعد تخطى مرحلة تصور الشخصية . والواقع أننا نريد أن نضع أسابا للممثل الذى قد يصل الى تصور الفكرة الصحيحة لشخصية مرة وقد يتحكم مرة فى تفاصيل المواد التكنيكية ( التى تحدثنا عنها فى الفصول السابقة ) حتى لا يقع فى الخطأ . وأن أسداء النصائح الخاصة بطريقة التعبير عن الأفكار والعواطف تسبب اضطرابا وحيرة للممثل ، لأن الشذوذ يتساوى مع القاعدة فى هذا المجال .

أليس من السخف القول — على سبيل المثال — : انه من الملائم التعبير عن الغضب بالضغط على الأسنان أو اتساع

حدقتى العين للتعبير عن الدهشة ؟ فهذه الأشياء تتغير  
وفقا لتصوير الممثل ولا توجد حدود لهذه التغيرات الممكنة.  
وأكثر من هذا كله ، هل يمكننا اضافة بعض الملاحظات  
العامة لتقدير مقدار حركة الأداء ، أو بالأحرى ، لمدى اتساع  
التمثيل ؛ حيث اننا لسنة فى المرحلة التى تجعلنا نتحكم فى  
الحركات حسب الاحتياجات المادية للتصوير ؟ الواقع أنه  
ليس هناك سبب مطلق يحدد لماذا تقدم الشخصية فى  
السينما بصورة أكبر أو أقل مما هى عليه فى الواقع أو كما  
هى تماما . وتلك فى الواقع مسألة متروكة للون الشائع .  
واللون الشائع الآن هو التمثيل الدرامى الذى هو أقدم  
بكثير من السينما .

ففى عصر شكسبير كانت المسرحيات تكتب لتمثل فى  
الهواء الطلق ومن أجل جمهور صاخب . وكان خلق الجو  
متروكا للممثلين اذ أن الاكسسوار كان قليلا . ولذا كان  
تمثيلهم أضخم مما كانت عليه هذه الشخصيات فى الواقع .  
وينطبق هذا أيضا على التراجيديات الاغريقية التى كانت  
تمثل فى المدرجات الواسعة المفتوحة ، وحيث كان الممثلون  
يلبسون الأقنعة ويستخدمون النفير لاسماع أصواتهم .  
وعلى مر الزمن ، أصبح المنفرج أكثر ارتباطا فى صالات

أقل اتساعاً ، وبمسرحيات أكثر واقعية ، تعتمد على المواقف والشخصيات ، وليس شخصيات الأمراء والأبطال الكبار كما في المسرح الكلاسيكى .

وقد أصبحت المسرحيات الآن تستقى موضوعاتها من الحياة اليومية للناس البسطاء لا من حياة الملوك والآلهة ، كما كان الحال سابقاً ، وفي أيامنا هذه أصبح التمثيل أقرب الى الواقع ، واعتبر كل ما زاد عنه تمثيلاً رديئاً ، فكل ما يزيد على الواقع هو تمثيل ردىء .

ومن الخطأ أيضاً — عند القيام بدور الملك لير أو مكبث أو عطيل أو السيد — التزام التمثيل الواقعى بأسلوب قبطان البحارة فى فيلم ( الليلة تبدأ فى الفجر ) ومن المعسوف أن الشخصيات تكتب فى أغلب السيناريوهات حسب تصورنا للحياة اليومية ، والكلمة التقليدية للمخرج هى « كن طبيعياً » . ولكن فى أيامنا هذه نجد شذوذاً على هذه القاعدة فى السينما .

فليس ثمة مستوى معين للتمثيل السينمائى . فإن الرسوم الحائطية الكبيرة لا تقل أو تزيد فى تصويرها للحقيقة عن المصغرات . ومع ذلك فإن اللطشات الكبيرة للفرشاة تجرح الشعور فى المصغر كما أن التكنيك الدقيق



في الرسوم الحائطية يكون في غير موضعه . وتوجد أشكال كثيرة متوسطة بين الرسوم الحائطية والرسوم المصغرة أكثر شيوعا .

وفي فيلم ( مقابلة عابرة ) مثل كل من « تريفور هيوارد » و « سيليا جونسون » في همس . وكان هذا هو المطلوب بالضبط . فالفنانان يعبران عن العواطف العنيفة ، ولكن هذه العواطف يعيشها أناس متوسطون : فكان يجب إذن التخفيف من تظاهرها .

وبالعكس فإن تمثيل أورسون ويلز في « الرجل الثالث » كان أكثر من الطبيعي . وطالما انه — في نظر الجمهور — قام بتمثيل دور شخصية قوية ولها قوة جذابة ساحرة . فقد كان لهذا التمثيل ما يبرره .



### تجهيز العمل

لكي نجد مقياسا مضبوطا ، فلا يكفي للممثل أن يكون لديه قوة الادراك الداخلي ، بل يجب أيضا أن يكون لديه الوقت الذي يقوم فيه بعمل التجارب . فهو يفتقر الى الوقت في البروفة العادية على البلاتوه حيث تحتل الناحية المادية المكان الأول .

ويعتقد رجل الشارع — خطأ — أن الفيلم يصور بدون عجلة ولكن الحقيقة غير ذلك . فانه لا توجد في الواقع عملية أخرى يكون فيها للسرعة مثل هذه الأهمية . فعندما يقف الفنيون وتضاء الأنوار وعندما تزداد النفقات فتلتهم الميزانية ، يندر الممثلون الذين يتحررون من الشعور بالعجلة عندئذ .

وفي جماعة الهواة ، فان الشروط ليست أكثر ملاءمة ، وبالرغم من عدم دفع أجور ، ومن تصوير الفيلم في عزبة خاصة وضعت تحت تصرف السينمائيين بلا مقابل فانه يجب عمل حساب لصوت المصور وهو يصرخ معلنا بأنه لم تبق غير دقيقتين ، ثم تغرب الشمس ، ويتساءل هل يمكنه أخذ هذه اللقطة ، أو أن عليه أن يعود الى هذا المكان في يوم السبت القادم من أجل مثل غبى لم يستطع القيام بمهمته .

ويمثل كل هذا عقبة جدية في طريق عمل الفيلم . وقد سبق لى أن سمعت أكثر من مرة ممثلين مسرحيين يتوسلون من أجل اعادة التصوير ، لأنهم كانوا يعتبرون أن ما سبق تصويره كان بمثابة (بروفة) . ومن ناحية أخرى ، فقد سمعت أيضا من ممثلين سينمائيين محنكين أن كل لقطة جديدة

هى أسوأ من سابقتها وأن اللقطة الأولى هى الأفضل دائما. ويقودنا هذا الى ادراك الفرق بين منهج العمل فى السينما وفى المسرح . فالممثل المسرحى قد تعود على دراسة دوره مباشرة أثناء البروفات لأن أمامه اتساع المسرح والممثلين الآخرين الذين يجيئون عليه . فقبل قيامه بدوره أمام الجمهور تكون لديه القدرة على إعادة المشاهد كاملة بل والمسرحية بأكملها . فهو يستطيع أن يخلق شخصيته أثناء التمثيل ، وهو يقوم باستمرار بإجراء التصحيحات والتعديلات الضرورية بين مشهد وآخر .

أما الممثل السينمائى الذى لا يمثل الا قطعا صغيرة فى المرة الواحدة ، فان عليه أن يجتهد أكثر من مجرد دراسة دوره . وعليه قبل أن يقف أمام الكاميرا — وغالبا ما يعرف فى المساء بأن المنظر سوف يصور صباح اليوم التالى — أن يعد دوره بتفاصيله الدقيقة — تنهدات ، ابتسامات ، وضع الرأس — حتى يتكيف بعد ذلك عنيد البروفة مع المستلزمات الفنية .

كما أنه يجب اعداد المشهد لا كجزء منفصل عن الحادثة ولكن كجزء مكمل للتشخيص وبهذه الطريقة سوف يستطيع الممثل أن يعرف — فى الوقت نفسه — عندما يطلب المخرج

منه فجأة أن يقوم بعمل شيء لا يتفق مع فكرته عن الشخصية، وهذا أفضل من الوقوع فريسة للشك في اللحظة الأخيرة ، أو الأسف بعد فوات الأوان . وفي المشاهد الطويلة التي تحتوى على شخصيات عديدة ، ينظم المخرج أحيانا البروفات الخاصة للممثلين بعيدا عن الكاميرا ، ومن عيوب هذه الطريقة إنتاج أثر مسرحى لأن اشتراك الفنانين يقلل من التسجيل الآلى للمشهد الذى تم استعداد الممثلين له . وعلى أية حال فانه من الصعب ربط هذه المشاهد ببقية الأجزاء التى تم تصويرها وخاصة فى الأدوار التى تتضمن حركة ( كمبور شارع ، أو ركوب حصان ، أو السباحة فى نهر ) والتى تعتبر خروجاً على القاعدة .

ولما كان الممثل السينمائى لا يمثل دوره عادة بطريقة منتظمة من البداية إلى النهاية ، فإن الأمر أصعب عليه من الممثل المسرحى الذى يقوم بدوره بطريقة منتظمة وكاملة . وعلى الممثل السينمائى أن يكون أكثر دقة ، لأنه لا يستطيع اجراء تعديلات بعد التقاط المنظر . فهل يفيد الممثل عند تمثيله للمشهد رقم ١٠٠ أن يفكر فى المشهد رقم ٩٩ الذى يكون قد تم تصويره منذ عدة أسابيع ماضية ويقول : انه كان يجدر به أن يكون أقل انفعالا مما كان عليه؟

بالطبع لن يكون لهذا أهمية ؛ لأن المشهد سيظل كما هو  
على شريط السيلولويد كتأنيب أبدى له .  
فإذا كان الممثل لا يشعر بهذا التأنيب عندما يرى تمثله  
على الشاشة ، فإن هذا يدل على بلوغه الكمال — هذا  
احتمال ضعيف — أو على عدم فهمه لأسرار مهنته .  
ولا تصدق الممثل الذى يحدثك عن سهولة العمل فى  
السينما ، فهذه المهنة لا تكون سهلة الا اذا كان الأداء  
رديئا .



## تكوين الدور

لقد تناولنا في الفصل السابق الجانب الفكرى فى التمثيل ، وفى هذا الفصل سوف نتعرض للوسائل الخارجية والتي يمكن تسميتها « بحيل المهنة » .

ولنحاول أولا أن نحدد أهميتها النسبية . اذ أنه من الممكن أن يمثل الدور بطريقة واضحة بدون الالتجاء الى أى حيلة ويحتفظ بدقته فى التعبير رغم ذلك .

وكلما كان التصور الأولى للشخصية صحيحا فإن الوسائل الخارجية يمكنها أن تقوم بمساعدة كبيرة .

فإذا اشتملت كعكة الميلاد على المواد اللازمة وإذا طهيت تبعا للأصول الصحيحة. لفن الطهى فإنها ستكون جيدة . وهذا لا يمنع أن تزين بالكريم والشموع .

وكذلك تكون الوسائل الخارجية بمثابة علامات تهدى الجمهور الى السمات الرئيسية أو — اذا شئت — أسما تحدد الاتجاه ، أو نوعا من الزى الموحد اذا أردت أن تزيد الاستعارة وضوحا .

وفى أوائل أيام السينما ، كان من السهل التعرف على

الشخصيات من الملابس والماكياج ، فمثلا الشرير يرتدى دائما الملابس السوداء ويضع شناربا . وكانت تعرف الشخصيات قبل ذلك على المسرح بالأسماء التى تعبر عن الشخصية ، الآنسة طاهرة الكابتن باسل ... الخ .

\*

#### الدوافع الخاصة بحيل المهنة

فى عصرنا هذا يكره الجمهور الايحاءات الصارخة للأشياء ، ويفضل أن يخبتها بنفسه ، الا أنه فى الأفلام التى لا تستقى موضوعاتها من المعقول ، يكون من المعروف عادة — منذ البداية — من هو الذى يقوم بالدور . فالأشرار أشرار من قمة رأسهم حتى أخمص أقدامهم ، والأخيار هم نماذج للفضيلة دائما . أما راعى البقر الأصيل فيرتدى دائما قبعة بيضاء .

وفى الحالة التى نعرف فيها كل ما سوف نعرفه عن الشخصية بمجرد ظهورها على الشاشة ، فان هذا دليل على أن معلوماتك عن الشخصية جاءتك عن طريق العلامات الخارجية ، لا عن التمثيل . وليس العيب دائما عيب الممثل ، فعندما لا يقدم له السيناريو المواد الأساسية التى يخلق بها شخصيته بالطريقة الصحيحة ، فان هذا يضطره الى الاستعانة بالمظاهر الخارجية .



ولكن عندما ينص السيناريو على الاشارات الضرورية  
بتكوين الشخصية ، ثم يستوعبها الممثل ويؤديها ، فلن يزعج  
نفسه بعد ذلك بالوسائل الخارجية التى ستأتى من تلقاء  
نفسها فى خدمة التصوير العام للدور . والخطر كل الخطر  
أن تجعلها أساس التمثيل .

وعندما لا يشير لك السيناريو بأى شئ بالنسبة للدور  
المطلوب ، فيستحسن ألا يبحث الممثل عن « حيل المهنة »  
وإنما يعتمد على ملامحه الطبيعية العادية ، وإذا أعطيت  
شخصية سطحية دورا يحتاج الى عنف ، فستجذب هذه  
الشخصية الانتباه الى سماتها السطحية فقط ، وستكون  
كمن يحاول تغطية هيكل عظمى بالملابس لينحى مظهر  
الكائن الحى .

وقد حدث لى مرة وأنا أقوم بدور محتال بارع يقضى  
النصف الأول من الفيلم دون أن ينطق بكلمة واحدة .  
وكان عليه أن يكون حاضرا وشكله رهيبا فقط . وشعرت بأن  
لدى قليلا من المادة لأضفى على هذه الشخصية الحيوية  
اللازمة ، وقررت أن أبين هذا المعنى بوسيلة ما . فبين لى  
انه من الأفضل أن أمسك بسيجارة بصفة دائمة ، وأن أديرها  
بحركة بين أصابعى .

وبعد رؤيتي لنسخة الفيلم قبل عرضها ، تحققت من أن هذه الوسيلة التي بدت لى غاية فى البراعة ، لم تضيف شيئا لحقيقة هذه الشخصية ، وأن تكرار هذه الحركة لم يعط الأثر المطلوب . ومنذ هذه الحادثة التزمت قاعدة وهى ألا أجرى أبدا سعيًا وراء الحيل السهلة ، التى غرضها التأثير ، وليس مبعثها التصور العام للشخصية . وفى كل مرة تفكر فيها من تلقاء نفسك فى حيلة خارجية لا تمت الى الحادثة بصلة ، عليك أن تعرف أن ثمة شيئا ينقصك ، وعليك أن تدرس حيلك بعناية ، فاذا كنت غير مقتنع بقيمتها ، فاحذفها ولا تخف .

\*

#### متى تستعمل حيل المهنة

قد تبدو نفس الحيلة حسنة أو سيئة ليس فقط تبعا لنوع الشخصية ، بل أيضا تبعا لنوع الفيلم . وفى أحد الأفلام الانجليزية للهواة—كان فيلما اخباريا—يصور مراحل اخراج جريدة محلية ، ويقدم لنا فى البداية المحرر عندما يصل الى مكتبه فى الجريدة ليكتب مقاله ، فماذا يفعل عندما يجلس على مكتبه ؟ بالطبع سوف يحل رباط عنقه ويفك ياقة قميصه .

وتلك طريقة شائعة . ونراها دائما في جميع الأفلام التي تدور حول الصحافة والصحفيين . وأنا أقنع أن الجمهور سيكون مسرورا عندما يرى على الشاشة صحفيا يستطيع الكتابة بدون أن يفك رباط عنقه .

ومع هذا ففى الفيلم الذى يحتفظ فيه الصحفى برباط عنقه مربوطا ، لن يستطيع الممثل الذى يقوم بدور المحرر الصحفى خلق سمات الشخصية الفردية ، وعليه أن يعرف الجمهور أى نوع من الصحفيين هو . وإن أسهل وأسرع وسيلة يفعلها هى الالتجاء الى مجموعة الأفكار الشائعة . ويبدو كل تحليل يزيد على ذلك خارجا عن الموضوع فى الأفلام التى يكون الغرض منها هو الغرض بطريقة آلية وليس خلق الشخصية .

وعلى العكس ، فإن استعمال نفس الطريقة — الحيل بدون شخصيات — فى فيلم آخر من اخراج الهواة كان موضعا للجدل . فقد كان فيلما هزليا ، ولكن بمجرد أن تكون له عقدة وشخصيات فلا يكفى الالتجاء الى الطرق المألوفة .

وفى هذا الفيلم ، قنع الممثل — الذى يقوم بدور راعى الغنم — بالنظر اليه من فوق نظارته ، وليست هذه وسيلة بسيطة للتعرف ، ولكنها دليل الاغراء ، ويبدو الممثل

وكأنه يكرر باستمرار «أستتري جيدا أنى راع ؟ لا تبحث عما هو أبعد من ذلك ، وهذا كل ما تحتاج معرفته عنه . ومن ثم ، فهذا ما سأعيده عليك طوال الفيلم » .

قارن بين هذه وبين الصورة — المليئة بالمعانى — التى كونها « السترسيم » لناظر المدرسة فى فيلم « أسعد أيام حياتك » والذي عرف كيف يجعل هذه الشخصية الكاريكاتيرية حية وحقيقية لأنه ابتداء فى التفكير فيها كما لو كانت شخصية واقعية ، ولهذا كانت كل حركة منها تصدر عن فكرة تناسبها . فعندما كان الناظر يفرك يديه فرحا عند سماعه لآلام الآخرين ، كنا نشعر وكأن الأفكار المفرحة تعبر عقله ، وعندما كان يتوقف أثناء القاء محاضراته — لمقاطعة الطلبة له — كان يرفع عينيه الى السقف ، فكنا نخمن أنه يقول « لا أحتمل أكثر من هذا » .

\*

#### لا تكشف عن حيل تمثيلك

بعد أن تدرس بعناية حيلة ما وتقرر أنها تلائمك ، استخدمها ولكن بدون أن تستحوذ عليك . ولا تنس أن السينما لها القدرة على أن تكشف للجُمهور أفكارك الداخلية . فإذا كنت معجبا بمهارتك الشخصية ، فإن

الجمهور لا يلبث أن يكتشف ذلك ولا يوليك ثقته .  
وإذا كانت الحيلة ليست وثيقة الارتباط بالحدث  
المكتوب في السيناريو ، فحاول أن تدمجها فيه .

واتذكر مشهدا من فيلم كنت أمثل فيه وكان المنظر  
يفتح على وأنا بجانب المنضدة أعجن العجين ، وكنت أريد أن  
أبين أنني أعمل في هذه المهنة منذ مدة ، لدرجة أنني انحنيت  
وتقوس ظهري من العمل . وكان أول ما خطر لي هو  
النهوض والسير قليلا ثم العودة الى العمل حتى يبدو هذا  
الالحناء .

وبعد قليل من البروفات شعرت بأن هذه الحيلة  
المنفصلة عن الحدث لا تصلح ، مع أنها تعبر عما أريد .  
وذلك لأنها لا تستطيع مواجهة الشاشة وحدها . وكان  
الحل هو أن أغير وضعها ، وانتظرت المشهد الذي أنهض فيه  
لأحدث مع ممثل آخر حسب سياق الحدث في الرواية ،  
وأدخلت في هذا المنظر أثناء قيامي بالحركة التي تبين حالتى .  
وهكذا جاءت الحيلة متصلة بالحدث الوارد تبعا للسيناريو  
وعبرت عما كنت أريده دون أن أبطيء الحدث بلا فائدة .

## التشابه

لقد رأينا أن ملاحظة الحياة الواقعية يمكنها أن تساعدنا في خلق الشخصية. ولكن ملاحظة الوسائل الخارجية تكون عظيمة النفع ، لأنه يمكن الحصول عليها من أى مكان ويستحسن أن تكون من الحياة وليس من تقليد الحيل التى سبق رؤيتها فى الأفلام والمسرحيات .

كما أنه يجب أن تكون لكاتب الحوار أذن تلتقط الحديث العرضى بالصدفة ، وأن يعرف كيف يسترجه أثناء كتابته ، فكذلك يجب أن تكون للممثل عين يرى بها دقائق الثياب ، والعادات والسلوك العادى للناس .

ولعلك قد استمتعت بمشاهدة هذه الممثلة القديرة «توراهيرد» فى فيلم «نساء ضعيفات» حيث قامت بدور امرأة عاملة ، وكان تمثيلها بلا حيل أو حركات تعبيرية من الوجه وانما كان مليئا بسمات شخصية معينة حتى أن المتفرجين لم يتملكوا أنفسهم من العجب وصاحوا : « ما هذا ! أنها تشبه بالضبط مدام ... »

وقد روت لى «توراهيرد» ذات مرة ما فعلته عند قيامها بهذا الدور وكيف أنها تتبعت امرأة عجوز تدير احد

المقاهى وجلست بجوارها على مائدة واحدة وحادثتها  
حديث الأصدقاء .

وقد لاحظت كيف تجلس هذه المرأة وهى تحتاط حتى  
لا يتهدل ثوبها كما أنها تربط بالدبوس مريلتها بطرف  
الجاكته حتى تظل دائما تحت يدها ، وكيف أنها تخفى فيها  
وهى تتكلم بحركة بارعة حتى لا تكشف عن أسنانها  
الصفراء .

ومثل هذه الدراسة فى البيئة الطبيعية يفيدك ، ولكن  
بشرط — وهذا واضح — أن تعرف كيف تختار بين  
الصفات التى تلاحظها والتى تتلاءم مع الشخصية ، لا أن  
تنقلها جملة بدون أى تمييز .

### الماكياج العادى

فى الاستديوهات الخاصة بالمحترفين لا يكون الماكياج  
من شأن الممثل ، بل من شأن الماكير والمخرج .  
ومن ناحية أخرى فإن الماكياج السينمائى ليس مسألة  
تتعلق بالتمثيل ، ولكنها — بصفة عامة — تخص المصور  
ومدير التصوير أكثر من غيرهما .

الا أننا سوف نعرض هنا للمبادئ الأساسية للماكياج

من أجل الممثلين الهواة الذين سوف يقومون بعمل الماكياج لأنفسهم .

أول خطوة ، استبعاد كل ما يشبه ماكياج المسرح ؛  
اذ لا فائدة منه .

وذلك لأن الغرض الرئيسى للماكياج المسرحى هو إبراز ملامح الممثل حتى يمكن للجمهور الذى يجلس بعيدا عن خشبة المسرح أن يلاحظها . ولذا يحدد الفم والحاجبان بشدة حتى اذا حركهما الممثل للتعبير عن عاطفة ما ، يكون من السهل على المتفرج البعيد أن يرى حركته هذه .

وفى السينما — ذات اللقطات الكبيرة — يصبح مثل هذا النوع من الماكياج لا جدوى منه ، بل يكون مثيرا للسخرية وأى مغالاة فى رسم الملامح بأكثر مما هى عليه فى الواقع ستظهر على الشاشة بنفس الصورة المغالى فيها أيضا .  
كما أن الهدف الأساسى من الماكياج المسرحى هو اختصار المسافة التى تفصل بين الممثل والمتفرج وهذا لا يوجد فى السينما ، كما أنه من الممكن أحيانا الاستغناء عن الماكياج واذا كان الشخص يستخدم الماكياج ليبرز الصفات الطبيعية للممثل ، فيجب أن يعمل بطريقة واضحة .  
أما الممثلة التى يجب أن تبدو جميلة على الشاشة فانها



لا تبتعد الا قليلا عن الماكياج العادى فى حياتها اليومية  
( وهذا الماكياج يكون عادة دقيقا جدا ومعقدا لدى بعض  
الممثلات ) .

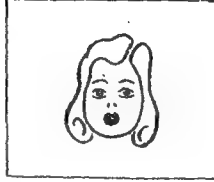
ولكى تكسب البشرة نعومة ، فيمكنك استخدام اللون  
الأساسى ( الفوند ) ويمكنك الحصول عليه من الممثلات .  
العنان يجب أن تظلا بخفة .

أما الفم فاذا وضع عليه أحمر الشفاه — بواسطة أصبع  
الأحمر العادى — فانه لا يبدو جميلا فى المناظر الكبيرة .  
ويمكننا الحصول على ظل دقيق اذا استعملنا فرشاة كتلك  
التي تستخدم فى الرسم بالألوان المائية . واذا كان السيناريو  
ينص على قبلة فيجب التأكد من أن الأحمر لا ينتقل الى  
شفاه الممثل الآخر .

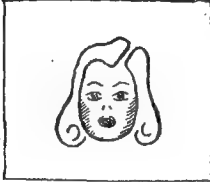
كما أن الاضاءة الشديدة المنبعثة من الآلات تجعل  
الوجه لامعا بعد لقطة أو لقطين من التصوير وعندئذ يجب  
تعديل الماكياج من وقت لآخر .

واذا كان الوجه شديد الاستدارة جدا ، فيمكن تظليل  
أسفل الخدين بنفس اللون الأساسى للوجه وبدرجة أعمق .  
ويمكن أن نغالى بعض الشيء ؛ لأن الفيلم ذا اللون الواحد  
لا يكشف بالطبع عن اللون غير الطبيعى .

قبل



بعد



يمكن تصغير الوجه المريض ، وذلك بواسطة استخدام ألوان الماكياج الداكنة على جانبي الوجه .



كما يمكن ان نجعل الأنف الانطس أنفاً دقيقاً بواسطة ألوان الماكياج الفاتحة على سطح الأنف ، والداكنة على الجانبين .



كما يمكن تجميل الأنف المدبب بوضع ألوان الماكياج الداكنة على طرف الأنف .

ويمكن تعديل الأنف الأفطس بواسطة وضع ألوان فاتحة في الماكياج على سطح الأنف وداكنة على الجانبين . وكذلك الأنف المدبب يمكن إخفاؤه بواسطة تظليل الطرف . أما الذقن الطويلة أو الذقن الصغيرة فيمكن اصلاح عيوبها بنفس الطريقة التي أتبعته مع الأنف .

وعليك أن تراعى وجهك حتى لا يصبح كتلة من المساحات الفاتحة والداكنة التي تجعله أشبه بقطعة من وجه القلر . وما دمت لن تستطيع أن تغير شكل وجهك فعليك أن تحاول الاستفادة منه على أكمل وجه .

أن المكياج يضع بعد مدة و  
لذا يجب أن تراعى وجهك حتى  
لا يصبح كتلة من الاصباغ  
الفاتحة والداكنة كما في هذا  
النظر .



وليس الرجال ذوو البشرة الداكنة في حاجة إلى ماكياج . فاللون الفاتح يستخدم كبطانة للون الأدكن منه الذي يجب أن يكون خفيفا جدا ، حتى لا يخفى التلوين اللون الطبيعي للبشرة .

## الماكياج الخاص

لم نتحدث من قبل عن الماكياج الخاص بالأدوار التي تحتاج الى خلق شخصية جديدة ، وهو يهم الممثل لأنه المساعد الخارجى لتمثيله .

ويهتم الممثل بنتيجة الماكياج وليس بتنفيذه التكنيكى ، وهو شئ خاص ومعقد ولن نتحدث عنه هنا لأن ذلك يبعد عن موضوعنا .

ولعلك سمعت عن الصعوبات والمتاعب التى بذلت فى عمل الماكياج الخاص « بآليك جينز » لكى يقوم بدور قاجان فى « أوليفر تويست » أو « ايرين دون » فى دور الملكة فيكتوريا فى ( بلبل التايمز ) . فالصبر والخبرة العملية يتحدان مع المواد مثل البشرة المرنة فى احداث التأثير الواقعى .

ولن نستطيع هنا وصف الطرق البسيطة لأن هذه الطرق لن تعطينا النتيجة المطلوبة .

فليس هناك فائدة اطلاقا من رسم تجاعيد مثلا كما يحدث على المسرح . لأن التجاعيد فى السينما لن تظهر كما

نود وانما تظهر على حقيقتها ، أى خط من القلم على الجلد .  
لذا يجب استعمال جلد اصطناعى مغبور حتى لا تفضحها  
الكاميرا الفاحصة وحتى نحصل على التأثير الحقيقى .

ونادرا ما يحدث أن يدعى ممثل سينمائى لتمثيل دور  
لا يلائمه من الناحية الشكلية ، وهنا يكون الماكياج الخاص  
ضروريا . فإذا حدث لك هذا وأنت فى استوديو للمحترفين ،  
فسيكون لديك الماكير الخبير الذى سيقوم بهذا العمل ،  
ويكون عليك فقط التحقق من أنه رسم وجهك حسب  
فكرتك عن الشخصية . وهذه نقطة هامة ، لأنه لا يضابق  
الممثل شئ مثل شعوره بأن ملامحه لا تناسب الدور الذى  
يقوم به .

، فان الماكير الماهر يستطيع أن يصنع لك أنفا رومانيا  
جيدا ، ولكن جهوده تضعف هباء اذا لم تشعر أنت بهذا الأنف  
وكأنه أنفك الخاص . فإذا اعتبرته كشيء زائد على وجهك  
فسوف لا يساعدك هذا الأنف بل يشوه تمثيلك ..

وقد يطلب منك — فى حالات قليلة الاحتمال — أن  
تمثل فى فيلم من أفلام الهواة دورا يحتاج الى ماكياج خاص  
صعب . فى مثل هذه الحالة ننصحك أن ترفض بلباقة وأن

تقترح على المخرج أن يبحث عن شكل أفضل لملاءمة لهذا الدور ، الا اذا كان لديك بالطبع بعض المعلومات الخاصة بالماكياج والتي استقيتها من غير هذا الكتاب .

### الملابس

وما قلناه عن الماكياج ينطبق أيضا على الملابس . فانت لست في حاجة الى التخصص في الملابس لتشتغل بالتمثيل في السينما . وكل ما يطلب منك هو أن تقدر ان كانت الملابس الخاصة بدورك ستصنع خصيصا أو ستشتري من الخارج .

والملابس من العلامات التي تميز الشخصية فنحن — في الواقع — نحكم على الناس ان كانوا على حق أو على خطأ من الطريقة التي يلبسون بها .

ادرس الشخصية التي سوف تقوم بها . هل من المحتمل أن تجذب الانتباه الى مكانها ، أو انها مهمة ؟ وما هو مستوى الملابس التي سترتديها ؟ وهل ستكون غامقة اللون أو فاتحة ؟ وبعد ذلك اذهب الى معمل الأزياء وتخير الملابس التي تناسب ذوق الشخصية التي ستؤديها لا ذوقك . أنت الخاص .

وهالك نصيحة عملية . اذا تحتم عليك استخدام ملابسك الخاصة أو ملابس مستعارة ( ولن يكون هناك طريق — فى الغالب — غير هذا ) فعليك أن تتركها فى الاستديو أثناء التصوير ؛ وذلك لأن التسلسل يقتضى أن تحتفظ دائما بحالتها الراهنة .

وقد حدث مرة أن أحد العيادين فى فيلم « قارب من الورق » كان يرتدى قبعة قديمة من طراز شاذ ، وكان قد استعارها من صديق ، وأراد الصديق أن يستردها أثناء عمل الفيلم ، وكانت لحظة حرجة ، فرجونا الصديق أن يضعه بقبعته فى سبيل الفن .

### الاكليشيات

فى جميع الحالات الخاصة بالملابس ، وبالماكياج ، وبحيل المهنة عليك أن تحاول تجنب ( الاكليشيات )  
فاذا ما استلزم دورك حيلة ما فابحث عنها فى الحياة لا فى السينما ، فان الجميل من غيرك قد لا يكون جميلا منك ، وخاصة ان ما يأتى من الغير سوف يصبح اكليشيا .  
فالمجرم الذى يتسلى بقطعة من النقود وهو ينظر الى ضحيته ببرود ، أو الفتاة التى تعزف على البيانو وتخطئ

عند دخول حبيبها ، والشباب الخجول الذى يعدل رباط عنقه والأب العجوز الذى يضع ابهاميه فى جيوب سترته أولئك هم أصدقاؤنا القدامى الذين مللناهم من حركاتهم المعتادة .

ان الاكلشييه هو أول ما يخطر على بالنا . وهو الحل السهل ، وعليك أن تسأل نفسك : كيف تعبر عن حالة عصيية؟ حسنا . أستطيع أن أشعل سيجارة ، وأخذ نفسا أو نفسين ثم أطفئها بسرعة ... حقا حقا ان ذلك فى استطاعتك ، ولكن فكر ثانية وفى هذه المرة حاول ألا تعبر عن أفكارك بالوسائل الشائعة فى السينما .

وقد يكون السيناريو مليئا بهذه الوسائل الشائعة فحاول ألا تلتفت اليها فاذا كانت الكعكة رديئة الطهى ، فانه من الأفضل ألا تجهد نفسك فى تزيينها .



## الممثل الكاظم

يعتقد رجل الشارع ان اكبر مديح يكال للممثل هو ان يقال عنه « انه عاش دوره » .

وبالنسبة للممثل الذى جاهد فى تخطى العقبات الفنية للتمثيل ، وبعد ان يكون قد تهمص شخصيته بعناء كبير ، فانه لا يتذوق كثيرا هذا النوع من المديح كالكتاب الذى يمتدح على سهولة أسلوبه فى حين أنه يكون قد أعاد كتابة الفقرة الواحدة خمس عشرة مرة على الأقل .

ومع ذلك فان رجل الشارع محق من وجهة نظره بالمعنى الشائع « ان العميل دائما محق » ولا يشغل نفسه بالطريقة التى أدت الى النتيجة ، بل بالنتيجة وحدها .

وشعور الممثل بأنه يعيش دوره معناه بوضوح ان تمثيله مقنع ، وكما قلنا : ان الاقناع والاخلاص هما وحدهما أساس كل تمثيل .

لذلك فان الممثل الذى يشعرنا بأنه يعيش دوره انما يقوم بعمل طيب حتى لو كان ينقصه الكمال الفنى .  
وتأتى الصعوبة فى تطبيق قواعد التمثيل السينمائى

( أو أى فن آخر ) من أن هذه القواعد رغم صحتها تماما لا تركز الا فى المظهر العادى للعمل . ان الممثل المحبوب من الفنانين الذى يعرف القواعد ويلتزمها قد يسقط فى تجربة صدق الأداء الحاسمة . وعلى العكس من ذلك فان الممثل الذى يضايق الفنانين بحركاته التى تخرج عن المعتاد فى المنظر الكبير والذى يسبب للمولف كثيرا من المتاعب قد ينجح فى نهاية الأمر اذا قال فيه رجل الشارع : « فى رأى أنه قد عاش دوره »

\*

#### الممثل يعيش دوره

لا يعنى هذا أن الممثل يجب عليه « أن يعيش دوره » أثناء تصوير الفيلم وانما يعنى أن يتوحد تماما مع الشخصية التى يتخيلها . ولا يعنى هذا أيضا أن يصبح هذه الشخصية بطريقة عجيبة ويعكف على تمثيلها .

واذا كان الحال كذلك ، فان الممثل سيصبح مجموعة من الشخصيات التى مثلها فى الماضى . وبالتأكيد فاننا جميعا لدينا مظاهر متعددة لطبيعتنا ، ولكن ليس هذا الا بعض الجوانب بينما التمثيل الأصيل لا ينبع الا من التصور الكامل للشخصية .

وعلاوة على ذلك فإن الشرط الأول للتمثيل الجيد هو الرجوع الى الورا قليلا ، فعلى الممثل أن يعرف عن الشخصية التى سيمثلها أكثر مما كانت هذه الشخصية تعرف عن نفسها .

وفى الواقع ان الممثل لا يستطيع أن يصبح هو الشخصية نفسها بأكثر مما يستطيع الفنان أن يتوحد مع لوحته . ولكن من الصعب على الملاحظ الخارجى أن يشعر بالانفصال عن الممثل الذى لا تكون مواده الأولى هى الألوان والملابس بل طبيعته الجسمية الخاصة .

ومن الممكن عند التصوير أن ينسى الممثل — بمجهود تخيلى — أنه لا يعرف شخصيته الا من الخارج ، وأن عليه أن يقتص شخصيته . وحتى عندما يصبح كذلك فهذا يعنى أن عمله قد تم أثناء الاعداد للدور والبروفات .

وقد ينجح فى السيطرة على مادته (وهى نفسه) ويصبح كالفنان الذى لا تصبح عنده الألوان والأقمشة كما هى بل تندمج فى الأشكال التى تمثلها .

وقد جاء هذا التشبيه كنتيجة نهائية للعمل وليس كنتيجة نهائية لمنهج العمل .

ونادرا ما يتمكن الممثل من التوافق مع الشخصية التى

يمثلها أثناء فترة التصوير ، اذ أنه يجب أن يشعر دائما بمطالب التكنيك وضرورة حصوله على أفكار معينة في اللحظة المعينة .

وعندما يصل الى التوحد جزئيا مع شخصيته — خارج التصوير — فإن هذا يتطلب منه مجهودا ( أكثر أو أقل ) في الشعور يشبه الرياضة الذهنية والانعالية التي تفرض نفسها عليه .

والممثل الذى تسيطر عليه شخصيته الى الحد الذى لا يستطيع فيه التحكم فى نفسه يصبح موضوعا طريفا تتناوله المؤلفات الأدبية وسيناريوهات السينما خاصة .

وفى فيلم « عطيل » الانجليزى « المسمى بالحياة المزدوجة » الذى كان يقوم فيه ( رولاند كولمان ) بدور ممثل مسرحى يمثل دور عطيل انتقلت غيرته الى حياته الخاصة . واذا كان مثل هذا قد حدث فعلا فى الحياة فهذا يفقد الممثل سيطرته على أساليب تمثيله كما يفقده الانفعال اللازم اذا كان سيمثله على المسرح . وكان يجب على رولاند كولمان أن يعمل حسابة لنقطة الضعف هذه ، لذلك كان تمثيله لدور عطيل على المسرح أقل بكثير فى مستواه عن أى دور لممثل هزلى ، ولم يمنع هذا — بطبيعة الحال —

جمهور المسرح — الظاهرين على الشاشة — من التصفيق بحماس شديد لعطيل .

والممثل السينمائي الوحيد الذى يمكن أن يقال عنه « انه عاش دوره » لا يكون ممثلا على الاطلاق وانما يكون شخصا طبيعيا . وكما قلنا سابقا : ان ممثلا كهذا لا يقدر على خلق شخصية كاملة ولا يعرف أن يزج بنفسه فى المواقف الخيالية . وحتى يكون لديه فكرة أو شعور بالعاطفة ، فان الشروط التى تولد مثل هذه الفكرة أو العاطفة يجب أن تبرز بالفعل أثناء التصوير .

### التخصص

ومن المعروف أن الممثل لا يدعى أبدا انه يعيش دوره ، وأن الممثل لا يجب أن يضطر الى التوحد مع شخصيته ، وأن تكون مجموعة الأدوار التى يؤديها غير محددة نظريا فى مخيلته الخاصة . ومع هذا فالموقف يختلف قليلا من الناحية العملية .

وفى المسرح ، يستطيع الممثل القيام بدور الأمير بنفس السهولة التى يمثل بها دور المتسول وهو يمثل هذه الأدوار فى كل التمثيليات الخاصة به . أما فى السينما فيعتبر هذا التنوع شيئا غير عادى وشاذا .

فعندما يترك نجم من هوليوود مركزه كفتى أول أو كفتاة أولى مثل راي ميلاند ، فى فيلم « عطلة نهاية الأسبوع الضائعة » أو أولفيادى هافيلاند فى فيلم « جحر الثعبان » . فى مثل هذه الحالة ، لا تخطى اعلانات الحائط عندما تقول « ان فلانا فى دور جديد عليه تماما » .

ولأشك أن السينما تحدد امكانيات الممثل ، أى أنها غالبا ما تهتم بطبيعته الجسمانية التى لا تصلح الا بصعوبة فى الأدوار التى تحتاج الى خلق الشخصية . وقد يتخطى هذه العقبة الماكياج المتقن ، ولكننا لا نلجأ اليه الا بصفة استثنائية .

وبوجه عام ، يكون على الممثل أن يعتمد على صفاته الجسمانية فقط ، وفضلا عن ذلك فى الفيلم الواقعى الذى يحتوى على مناظر خارجية كثيرة ، فان الممثل يشعر وكأن على وجهه قناعا اذا كان ملطخا بالماكياج . فمهما كانت واقعية هذا الماكياج فانه يشعر بأنه من عالم صناعى .

وتوجد عوامل أخرى ليست ملتصقة بطبيعة التعبير السينمائى ذاته ، ومع ذلك فهى لا تقل عنه قوة . ان اخراج الفيلم — وخاصة الفيلم المهنى — يتكلف أموالا كثيرة ، ولا يحب منتجوه المخاطرة والمغامرة ، ويطمئن المنتج عندما

يسند للممثل دورا كان قد قام بمثله من قبل ونجح فيه .  
ومثل هذا الحل يأتي دائما بنتيجة مشجعة .  
أما بالنسبة للممثل ، فإنه لا يسيئه أن يوضع في فئة  
محدودة ، ويحصل على شهرة سريعة ؛ لأن ذلك يتيح له  
الاعتماد على وظيفة منتظمة الى حد ما .  
أما بالنسبة للنجوم ، فالجمهور هو صاحب الكلمة .  
وهذا الجمهور يقبل بصعوبة أن يرى مثله الأعلى في دور  
لا يتناسب مع الفكرة السابقة التي كونها عن الشخصية .  
والممثل السينمائي الهاوى قد يعتبر نفسه ، سعيدا ،  
لأنه لا يتقيد بهذه الحدود . ان الممثل — سواء أكان هاويا أم  
محترفا — الذى لا تتفق شخصيته ومظهره مع نوع معين  
من الأدوار هو في موقف أفضل من وجهة النظر الفنية .

### فضل السينما وعظمتها

يجب أن يتوقع الممثل السينمائي أكثر من مرة اسناد  
دور — كان يعتقد هو أنه يناسبه — الى ممثل آخر .  
وذلك لأن الممثل الآخر تتناسب هيئته الجسدية مع الفكرة  
السطحية للشخصية

وانى أتذكر أننى حاولت ذات مرة اقناع منتج بالثقة

في لـيسند الـى دور جنـدى في أحد الأفلام ولكنه رفض بحجة أن الشكل العسكري لا يتوافر لدى بالرغم من الأعمار السبعة التي أمضيتها في الجيش . وبالتأكيد ، فإن هناك أنواعا مختلفة من الناس في الجيش ، ولكن المنتج كان يبحث عن رجل يتناسب مظهره مع الفكرة الشائعة لدى الجمهور عن الجنـدى .

وتنطوى السينما على بعض مصادر الارضاء الخاصة بها ، أقلها الدقة في التنفيذ ، تلك التي تنشأ عن تقسيم العمل الى أجزاء صغيرة .

وهناك أيضا الارضاء الهائل الذي لا تستطيع الحصول عليه بالتجربة وانما تحرزه من دراسة ثمرات عملك على الشاشة . افحص النتيجة بروح متواضعة ، وسوف تقدر ضرورة العمل العقلي والمنهجي ، وستفهم أخطار الـهمال والاسراف وفوائد الدقة .

وسوف ترى نفسك في البداية كما لو كنت قطعة مرنة يشكلها المخرج والفنيون الآخرون حسب رغبتهم ثم اذا كنت صبورا ، واذا كنت تعودت العمل مع جماعة ، فسيكون لديك وقت طيب لاكتشاف ما هو هذا العمل العجيب الذي ظلت تهف موقفا سليا أمامه ، في حين يجب أن تكون



ايجابيا حتى يصبح عملك فعالا . وسترى بعد ذلك شيئا  
فشيئا ان قوذك يسود فى مجالات أوسع فأوسع .  
فاذا كانت لديك — مثلا — فكرة واضحة عن إقناع  
المنظر ، فان هذه الفكرة ستحقق على شريط السيلولويد  
الذي يتسلمه المؤلف ويعمل حسابيه فى التوليف .

وربما لا يكون لديك نفس الجاذبية التى فى السينما  
ولا نفس الاستقلال الذى فى المسرح ، كما أنك لا تشغل  
نفسك بالمشاكل المتعلقة بالصوت والصورة التى يحتفى  
بها مهندس الصوت والمصور ، ومع ذلك — وبلا أى مجهود  
منك — يشعر الجمهور بأقل تغيير فى نبرات صوتك ، وبأقل  
حركة تعبيرية فى ملامح وجهك . ولا يعنى هذا شيئا ، لأنك  
تستطيع أن تتفرغ للتركيز فى دقائق تمثيلك وهى المشكلة  
التى تشغل كل ممثل مهما كانت طريقة تعبيره .

وبالرغم من كل ما كتبناه عن امكانيات السينما ومطالبها  
— وهى عديدة — فان الممثل هو دائما الممثل ، ومهما تكن  
وسيلة التعبير ملائمة فان الفكرة من وراء العمل هى مفتاح  
كل تمثيل .

وأحسن ما نختم به الكتاب هو مدح ممثل لممثل آخر .  
ويلخص هذا المديح كل ما حاولنا شرحه فى هذا الكتاب .

وهذه هي كلمات « جيمس ماسون » التي أذاعها في الراديو وهو يتحدث عن الممثل الايرلندي « ف. ج. ماك كروماك » الذي يعمل في مسرح ( آبي ) والذي قام بأعظم أدواره « مثل » في فيلم « طريق القانون » : —

« لقد كان خائفا عندما واجه الكاميرا لأول مرة . وهذا حق لأنه أحد هؤلاء الممثلين الذين تكون حركاتهم ونبرات أصواتهم وتعبيرات وجوههم انعكاسا لما تجيش به صدورهم . وكانت أفكاره تنفذ بسهولة الى عقول المتفرجين بدون أسنطة حتى انه لم يكن يعرف ان كان يقف على المسرح أم على الشاشة » .

## قاموس المصطلحات

**التسجيل الصوتي المباشر :** ( Enregistrement Sonare- direct ) تسجيل الحوار والمؤثرات الصوتية أثناء تصوير المنظر

**التسجيل بعد التصوير :** ( Post- Synchronisation ) تسجيل الحوار والمؤثرات الصوتية بعد تصوير المناظر بطريقة تجعلها تنطبق مع حركات الشفاه ومع حركات التمثيل .

**حركة البان :** ( Panoramique ) هي الحركة الأفقية أو العمودية للكاميرا أثناء التصوير .

**« حيل المهنة » :** ( Trucs de Métier ) هي الحركات التي يقوم بها الممثل لكي يتقن رسم الشخصية أو يستعملها ملء فترات الصمت مثل ( إشعال سيجارة ، مسح عدسات النظارة ) وقد يشار إليها في السيناريو أحيانا وقد يترك أمرها للممثل غالبا .

**السيناريو :** ( Scenario ) هو النص المكتوب الذي ينفذ الفيلم بناء عليه .

**عنوان فرعي :** ( Sous Titre ) هو الشرح المطبوع الذي يقوم عادة في الأفلام الصامتة بمهمة الحوار أو يسد فراغا بين لقطتين أو مشهدين .

**لقطة :** ( Plan ) جزء من الحركة المستمرة بدون انقطاع ( أى دون أن تتوقف الكاميرا )

**مدير التصوير :** ( Directeur de la photographie )

هو الفني المكلف بالمسائل الخاصة بالتصوير ويساعده في الانتاج المهني المصور .

**المدير الفني :** ( Directeur artistique ) هو الفني المسئول عن الديكور واختيار المناظر الخارجية .

**مشهد :** ( Séquence ) مرحلة من القصة المصورة تشبه الفصل في الكتاب .

**المصور :** ( Opérateur ) هو الفني المسئول عن التصوير الفعلي ولا يختص المصور بمسائل الاضاءة . ويعمل المصور عادة في الميدان المهني تحت اشراف مدير التصوير .

**منظر جماعي :** ( Plan d'ensemble ) منظر يتوسط بين المنظر المتوسط والمنظر العام .

**منظر عام :** ( Plan général ) منظر توضع فيه الكاميرا على مسافة كبيرة من موضوع التصوير . ويشغل الانسان في المنظر العام ثلث الصورة تقريبا .

**منظر كبير :** ( Gros Plan ) منظر توضع فيه الكاميرا بالقرب من موضوع التصوير . والمنظر الكبير لا يظهر الا رأس الانسان وكتفيه .

**منظر متوسط :** ( Plan Moyen ) منظر يتوسط بين المنظر الكبير والمنظر العام .

**المولف :** ( Monteur ) هو الفني المكلف بقطع اللقطات حسب أطوالها المناسبة وجمعها حسب التسلسل المطلوب .

**نسخة العمل :** ( Rushes ) كلمة انجليزية تستخدم للدلالة على شرائط الفيلم التي لم تولف بعد والتي تعرض عادة بمجرد خروجها من العمل وتسمى أيضا بالنسخة الأولى للفيلم .







يطلب من المكتبة القومية

ه ميدان عرابي

ت ٤٦٣٨٣

Bibliotheca Alexandrina



0390799